

James Lee Byars: J'ai fondé un musée fictif à New York en 68 et collectionné 1 000 000 de minutes d'attention à exposer.
James Lee Byars: I founded a fictitious museum in New York in '68 and collected 1,000,000 minutes of attention to show.

Museums by Artists
EDITED BY AA BRONSON & PEGGY GALE

Art Metropole, 217 Richmond Street West, Toronto, Canada

Art Metropole, 217 Richmond Street West, Toronto, Canada

Acknowledgements / Remerciements

Je tiens surtout à remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce livre: ma collaboratrice, Peggy Gale; Nicole Morin-McCallum, pour la traduction et des conseils sur la traduction; Jeanluc Svoboda, pour la coördination de la traduction, à la dernière minute, la typographie et la lecture d'épreuve des textes français, et la traduction simultanée d'innombrables passages; Tanya Mars, pour son dévouement à la typographie et la lecture d'épreuve en dépit d'échéances impossibles; Ara Rose Parker, pour les heures invraisemblables qu'elle a passées à faire la lecture d'épreuve; Christina Ritchie, pour le travail de rédaction et les soins particuliers qu'elle prenait autant pour le détail que pour l'ensemble de l'œuvre; et surtout, Rob Flack, dont le dévouement en face de tous les obstacles les plus insurmontables a seul permis que la conception et la mise en page de ce livre se réalisent.

Mes remerciements à Elke Town, Ann McFarland, Tim Guest et Félix Partz pour leur patience; et, pour toutes leurs contributions, à George Whiteside, Anne Rorimer, Coosje van Bruggen, Brigitte Kleer, Daryl Sharp, Barry Simpson; et à Lyn Keough et le personnel combien aimable de Gilchrist-Wright, qui ont publié ce livre beaucoup plus prestement que nous ne l'ayons craint; et aux Sections des Arts Visuels du Conseil des Arts du Canada et du programme d'aide aux musées des Musées Nationaux du Canada pour leur appui financier.

Mes remerciements les plus chaleureux, bien sûr, aux artistes et aux écrivains dont les idées et les conseils ont inspiré ce livre. Et enfin, je tiens à remercier Jorge Zontal pour l'inspiration de ce projet qui dure depuis plus de deux ans maintenant, ainsi que pour son appui, sa patience et sa solidarité.

I especially thank all those who made the production of this book possible: to my co-editor Peggy Gale; Nicole Morin-McCallum for translation and translation advice; Jean-Luc Svoboda for co-ordinating translation during the last-minute rush, for typesetting, proofing, and instant translation of countless fragments; Tanya Mars for her unrelenting typesetting and proofing in the face of colliding deadlines; Ara Rose Parker for late-night proofing; Christina Ritchie for copy-editing and for her constant eye, not only to the detail, but also to the flavour of the completed work; and especially to Rob Flack, without whose unflagging determination the design and layout of this book could never have been completed.

Thanks also to Elke Town, Ann McFarland, Tim Guest and Felix Partz for their patience; and for their contributions to the work, George Whiteside, Anne Rorimer, Coosje van Bruggen, Brigitte Kleer, Darryl Sharp, and Barry Simpson; and to Lyn Keough and the helpful people at Gilchrist Wright for printing this book much faster than we feared was possible; and to the visual arts department of the Canada Council and the Museums Assistance Programme of the National Museums of Canada for encouragement and funding.

A special thank you, of course, to the artists and authors, whose advice and ideas led to the final form of this book. Finally, I am grateful to Jorge Zontal, for the suggestion which prompted this two-year project, and for his support, patience and friendship.

AA Bronson
Mars/March, 1983

Certains textes sont tirés de publications antérieures / some texts are reproduced from other publications:
Daniel Buren, "The Function of the Museum", Museum of Modern Art Oxford, 1973; *Artforum*, September, 1973.
Daniel Buren, "The Function of the Studio", *October* 10, (Fall, 1979).
Daniel Buren, "La Fonction de l'atelier", *Ragile*, 1980.
Daniel Buren, *Notes sur le travail...* Geneva: Sale Patino, 1975.
Marcel Duchamp: extrait de l'excerpt from *Catalogue Raisonné*, Vol. II, Jean Clair, ed. Paris: Musée National d'art moderne, 1977.
Robert Filliou: extrait de l'excerpt from *Portafilliou*, Artons Video Publication, 1977.
General Idea, "Interview with Foreman Lamanna", and "The Miss General Idea Vehicle", *FILE Magazine*, Vol. 4, No. 1.
General Idea, "The Boutique from the 1984 Miss General Idea Pavillion", *FILE Magazine*, Vol. 5, No. 1.
Hans Haacke, "All the Art That's Fit to Show", *Art Into Society - Society into Art*.

London: Institute of Contemporary Arts, 1974.
Image Bank: extrait de l'excerpt from AA Bronson, "Pabum for the Pabum Eaters", *FILE Magazine*, Vol. 2, No. 1/2.
Donald Judd, "On Installation", *Documenta* 7, Kassel, 1977.
Garry Neill Kennedy, "Horizons/Alloué, Horizons/Allocations", *Pluralities/Pluralites*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1980.
Joseph Kosuth, "Notes on Cathexis", *Bedeutung von Bedeutung / The Making of Meaning*. Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1981.
George Maciunas, *Fluxus (It's Historical Development and Relationship to Avant-garde Movements)*. New York: Fluxus, 1966.
Piero Manzoni, *Piero Manzoni*. Milan: Edizioni Vanni Scheiwiller, 1967.
Claes Oldenburg: *Mouse Museum/Ray Gun Wing* by Coosje van Bruggen. Cologne: Museum Ludwig, 1979.
Harald Szeemann, *Museum der Obsessionen*. Berlin: Merve Verlag, 1981.
Ursula Wevers, *Gerry Schum*. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1979.

Données de catalogage avant publication (Canada)

Vedette principale au titre:
Museums by Artists

Textes en anglais et en français.
ISBN 0-920956-13-0

1. Art - Musées - Discours, essais, lectures.
2. Art - Expositions - Discours, essais, lectures.
3. Art, Appréciation de l' - Discours, essais, lectures. I. Art Metropole.

N410.M87 708 C83-098353-8F N410.M87 708 C83-098353-8E

Conception et mise en page / Design & Layout: AA Bronson & Rob Flack

Droit d'auteur: Art Metropole, les artistes et auteurs, à part indication du contraire.
©Art Metropole, 1983, the artists and authors, except where otherwise noted.
Toutes les photos sont reproduites avec la permission des artistes ou auteurs, à part les exceptions suivantes / all photos courtesy of the artists or authors, with the following exceptions: Michael Asher: Art Institute of Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago, & Robert Flick (re: Los Angeles County Museum of Art); Joseph Kosuth: Carmen Lamanna Gallery; N.E. Thing Co.: Art Gallery of Ontario.

Sommaire / Contents

AA Bronson	7
PREFACE	
Peggy Gale	8
INTRODUCTION	
Jean-Christophe Ammann	12
SIMPLES RÉFLEXIONS SUR LA SITUATION DES MUSÉES D'ART CONTEMPORAIN, LEURS EXPOSITIONS ET LES VISITEURS	
A FEW MODEST THOUGHTS ON THE PREREQUISITES FOR MUSEUMS AND EXHIBITS OF ART, IN PARTICULAR OF CONTEMPORARY ART, AND FOR VISITORS TO SUCH MUSEUMS AND EXHIBITS	
Michael Asher	21
AA Bronson	29
L'HUMILIATION DU BUREAUCRATE: LES CENTRES ALTERNATIFS - DES MUSÉES DES ARTISTES	
THE HUMILIATION OF THE BUREAUCRAT: ARTIST-RUN CENTRES AS MUSEUMS BY ARTISTS	
Marcel Broodthaers	39
Benjamin Buchloh	45
LA FICTION DU MUSÉE DE MARCEL BROODTHAERS	
THE MUSEUM FICTIONS OF MARCEL BROODTHAERS	
Daniel Buren	57
FONCTION DE LA MUSÉE	
FUNCTION OF THE MUSEUM	
FONCTION DE L'ATELIER	
FUNCTION OF THE STUDIO	
FONCTION DE L'ARCHITECTURE: NOTES SUR LE TRAVAIL PAR RAPPORT AUX LIEUX OÙ IL S'INSCRIT, PRISES ENTRE 1967 ET 1975 ET DONT CERTAINES SONT SPÉCIALEMENT RECAPITULÉES ICI	
FUNCTION OF ARCHITECTURE: NOTES ON WORK IN CONNECTION WITH THE PLACES WHERE IT IS INSTALLED, TAKEN BETWEEN 1967 AND 1975, SOME OF WHICH ARE SPECIALLY SUMMARIZED HERE	
Marcel Duchamp	75
LA BOÎTE-EN-VALISE	
Robert Filliou	89
LA GALERIE LÉGITIME	
Vera Frenkel	97
LES ARCHIVES CORNELIA LUMSDEN	
THE CORNELIA LUMSDEN ARCHIVE	
General Idea	115
Walter Grasskamp	129
LES ARTISTES ET LES AUTRES COLLECTIONNEURS	
ARTISTS AND OTHER COLLECTORS	
Hans Haacke	149
L'ART D'ÊTRE EXPOSÉ	
ALL THE ART THAT'S FIT TO SHOW	
DER PRALINENMEISTER	

Wulf Herzogenrath	185
DANIEL SPOERRI ET LES MUSÉES D'ARTISTES DANIEL SPOERRI AND ARTISTS' MUSEUMS	
Image Bank	193
Donald Judd	195
LE MODE D'EXPOSITION ON INSTALLATION	
On Kawara	201
TODAY SERIES: COLORS PAINTINGS SUBTITLES	
Garry Neill Kennedy	217
HORIZONS / ALLOUÉ HORIZONS / ALLOCATIONS	
Joseph Kosuth	221
NOTES SUR «CATHESIS» NOTES ON CATHEXIS	
Les Levine	227
MUSEUM OF MOTT ART LA SALLE DE JEUX GAME ROOM	
Glenn Lewis	241
THE GREAT WALL OF 1984	
George Maciunas	245
FLUXUS (SON ÉVOLUTION HISTORIQUE ET SES RÉLATIONS AVEC LES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)	
Piero Manzoni	249
MERDA D'ARTISTA	
Museum of Conceptual Art	253
N.E. Thing Co. Ltd.	255
Claes Oldenburg	259
MOUSE MUSEUM / RAY GUN WING	
Harald Szeemann	271
LA MUSÉE DES OBSESSIONS MUSEUM OF OBSESSIONS	
Ursula Wevers	283
GERRY SCHUM: LA GALERIE TÉLÉVISÉ - L'IDÉE ET COMMENT ELLE A ÉCHOUÉ GERRY SCHUM: THE TELEVISION GALLERY - THE IDEA AND HOW IT FAILED	

Preface

AA BRONSON

Les musées, en dépit de leur statut monumental, leurs guirlandes d'universalité couronnant des colonnades de bureaucratie, sont surtout des encadrements limitant de diverses manières le désir multiforme de collectionner. Tout comme le cadre, ils servent à l'artiste contemporain non seulement pour éclaircir, rehausser ou contraster son intention mais peuvent également servir de contenu ou de moyens de production. Symboles de pouvoir, ils se prêteraient facilement à la manipulation.

Les rapports entre artistes et musées reflétés et traduits par leur œuvre sont aussi subtiles que divers. Dans ce livre nous voulons évoquer plutôt que analyser les visions multiples des réalités qui se chevauchent et qui proviennent de la réaction de l'artiste face à ce cadre culturel qu'est le musée; et de démontrer la nature consciente de ses efforts de distancer, engager, transformer et simuler – c'est-à-dire de déconstruire.

Museums, in spite of their monumental status, their garlands of universalities crowning colonnades of bureaucracies, are primarily framing devices variously framing the multiform urge to collect. As such, and similarly to the picture frame, they can be used by the contemporary artist not only to clarify, heighten, or counterpoint intent, but also as the actual content or medium of production. As power symbols, they become potent material for manipulation.

The relationship of artists to museums as reflected and articulated in their art is subtly diverse. In this book we have tried to evoke, rather than analyze, that multiple vision of overlapping realities resulting from the response of the artist to this cultural frame, their attempts to distance, engage, alter and simulate – that is, deconstruct – as an act of consciousness.

Introduction

PEGGY GALE

C'est intentionnellement que *Museums by Artists* est diversifié, qu'il présente des facettes multiples, qu'il manifeste son intérêt pour toutes sortes de choses plutôt que d'établir des limites ou de rétrécir le champ à un point de vue unique. *Museums by Artists* étudie le rapport entre les artistes et les musées et les travaux des artistes qui ont réfléchi à ce rapport en travaillant. Une grande partie de l'art des années soixante et soixante-dix, restrictif et souvent basé sur le langage, mettait en question les rôles du musée, du négociant en art, du collectionneur, du public, rejetant souvent les hypothèses de construction et de vente des œuvres basées sur une préoccupation de l'objet, et les exigences concomitantes de l'exposition/collection, de la puissance et de la hiérarchie. L'art, étant le produit de l'intellect plutôt que celui des sens, devait être fondé sur les idées, non sur les choses. Pourtant les «choses» n'ont certainement pas été oubliées. Au lieu de cela, les problèmes et les concepts sont très souvent devenus eux-mêmes affaires de marché et n'ont fait que compliquer une question déjà litigieuse. A ce moment, avec un certain recul, il est possible de reconsidérer le terrain et d'évaluer la dialectique artiste/musée et l'influence continue d'un tel travail.

Museums by Artists, nous l'admettons, est un titre ambigu, un spectre à possibilités illimitées. Pourtant, malgré leur diversité, les quelque trente articles de ce livre peuvent être rassemblés sous trois titres généraux:

LE MUSÉE EN TANT QUE FORMAT
LES COLLECTIONS à la fois littérales et conceptuelles
IDÉOLOGIE ET HISTOIRE DU MUSÉE

LE MUSÉE EN TANT QUE FORMAT est, de beaucoup, le groupe le plus grand puisqu'il considère la notion de musée telle qu'elle est traditionnellement comprise par la société. Benjamin Buchloh écrit au sujet de Duchamp, Lissitzky et Broodthaers et des œuvres genre-musée qu'ils produisent — Duchamp et «le musée portatif» de ses propres œuvres dans la *Boîte-en-Valise* (1941), Lissitzky et ses deux

Museums by Artists is intentionally diverse, many-sided indicating a broad area of interest rather than establishing boundaries or narrowing the field to a single point-of-view. *Museums by Artists* addresses the relationship between artists and museums, and the works of artists who have considered this relationship within their practice. Much of the art of the late Sixties and Seventies, reductive and often language-based, questioned the roles of museum, dealer, collector, public, often rejecting the object-centered assumptions of construction and sale of works and the attendant requirements of exhibition/collection, power and hierarchy. Art was to be based on ideas, not things, being of the intellect rather than of the senses. Yet "things" have most certainly not been left behind. Instead, the issues and concepts have themselves become market facts in many cases, and have further complicated an already contentious issue. At this point, with a certain hindsight, it is possible to look over this terrain again and assess the artist/museum dialectic and the continuing influence of such work.

Museums by Artists is an admittedly ambiguous title, an open-ended spectrum. Yet for all its diversity, the some thirty entries in this book can be clustered together under three general headings:

THE MUSEUM AS A FORMAT
COLLECTIONS both literal and conceptual
MUSEUM IDEOLOGY AND HISTORY

THE MUSEUM AS A FORMAT is by far the largest grouping, considering the notion of the museum as traditionally understood in society. Benjamin Buchloh writes on Duchamp, Lissitzky and Broodthaers and the museum-like pieces they produced — Duchamp's "portable museum" of his own works in the *Boîte-en-Valise* (1941); Lissitzky's two *Demonstration Rooms* (1926-1928) a new means of displaying new art, where "the viewer will be physically forced to interact with the objects in the exhibition"; Broodthaers' *Musée d'Art Moderne* series of

Demonstration Rooms (Salles de démonstration) (1926), en tant que nouveau moyen d'exposer l'art nouveau, situation dans laquelle «le spectateur sera physiquement obligé d'avoir une interaction avec les objets de l'exposition», Broodthaers et la série *Musée des Aigles* des «fictions de musée» — et AA Bronson écrit au sujet du développement du musée «alternatif», le réseau, «galerie parallèle» dirigée par l'artiste qui prit forme dans les années soixante-dix et qui eut un tel impact, particulièrement au Canada, sur la présentation et l'accessibilité des œuvres expérimentales de jeunes artistes et d'artistes non-traditionnels. Ces deux articles esquissent, dans ses grandes lignes, le thème à l'intérieur duquel un certain nombre d'artistes ont construit des œuvres en tant que «musées». The Cornelia Lumsden Archive (Les Archives Cornelia Lumsden), 1984 Miss General Idea Pavillion (Le Pavillon Miss General Idea 1984) de General Idea, Image Bank (La Banque des images), le Mouse Museum (Musée de la souris) sont des constructions de l'esprit d'abord, des collections de matériel ensuite, si, en fait, elles prennent jamais une forme physique. La Galerie Legitime de Filliou, le Museum of Mott Art (Musée de l'art Mott) de Les Levine et le Museum of Conceptual Art (Musée de l'art conceptuel) de Tom Marioni font tous penser à des bâtiments et pourtant, ici encore, il s'agit de structures intellectuelles ironiques. La galerie de Filliou est dans son chapeau, Levine a fait un monument de son adresse de la petite-Italie à New-York, et la collection de Marioni «consistait en documents que je n'ai jamais exposés... Ils sont véritablement publics parce qu'ils ne peuvent appartenir à personne, ils ne peuvent pas être déplacés...» Pour une exposition à la Galerie Nationale du Canada en 1969, la N.E. Thing Co. occupa l'espace d'exposition du rez-de-chaussée, devenu le siège social de la NETCO pour la durée de l'exposition, jouant, sans aucun doute, sur le fait que le bâtiment, à l'origine, était censé être un immeuble commercial et aussi sur l'idée délicate de placer la Galerie Nationale à l'intérieur du domaine de la Compagnie. Michael Asher, à son tour, fit de subtiles altérations, juxtapositions et surimpositions aux bâtiments et aux collections de musées, une partie primordiale de son travail récent.

Ces exemples font implicitement honneur au musée pour sa puissance apparente, sa stabilité, sa réputation élégante, et l'intègrent à leurs propres buts en tant que collection, structure pour la préservation et la présentation, une entité sociale. La structure du musée doit être comprise ici métaphoriquement à la fois comme édifice et comme modèle, l'ironie jouant presque toujours un rôle de premier plan. La déconstruction de la forme du musée.

LES COLLECTIONS peuvent prendre toutes sortes de formes ainsi que l'ont souligné avec tant de clarté Walter Grasskamp et Wulf Herzogenrath. Grasskamp évalue le désir, chez les artistes et chez les autres, d'accumuler et de classer, d'accumuler ou d'exposer avantageusement, faisant remarquer que la plupart des collections remarquables sont nées d'une manie privée. Ces deux essais donnent une idée de l'ampleur du domaine, offrant une étude approfondie du pourquoi et du comment ainsi

"museum fictions" — and AA Bronson writes on the development of the "alternate" museum, the artist-run "parallel gallery" network that grew up through the Seventies and which has had such impact, especially in Canada on the presentation and accessibility of experimental works by younger or non-traditional artists. These two articles sketch in the outlines of the theme, within which a number of artists have constructed works as "museums". The Cornelia Lumsden Archive, General Idea's 1984 Miss General Idea Pavillion, Image Bank, the Mouse Museum are all constructions of the mind first, and repositories for materials second if, indeed, they take actual physical form at all. Robert Filliou's Galerie Legitime, Les Levine's Museum of Mott Art and Tom Marioni's Museum of Conceptual Art all sound like buildings, yet again they are ironic intellectual structures. Filliou's gallery is in his hat, Levine has monumentalised his little-Italy New York address, and Marioni's collection "consisted of documents which I never exhibited... They're truly public because they can't be owned, they can't be moved..." The N.E. Thing Co., for a 1969 exhibition at the National Gallery of Canada, took over the ground-floor exhibition space as NETCO's head office for the duration of the show, playing, no doubt, on the building's originally-intended use as an office block as well as on the delicious idea of bringing the National Gallery inside the purview of the Company. Michael Asher, in turn, has made subtle alterations, juxtapositions and superimpositions to museum collections and buildings a key part of his recent work.

These instances implicitly honour the museum for its apparent power and stability, its elegant reputation, and quote it for their own purposes as an archive, a structure for preservation and presentation, a social entity. The structure of the museum here should be understood metaphorically as both edifice and role model, where irony almost always plays a central part. The museum form deconstructed.

COLLECTIONS can take many forms, as outlined with such clarity by Walter Grasskamp and Wulf Herzogenrath. Grasskamp weighs the urge to accumulate and classify, hoard or display to advantage, on the part of artists as well as others, pointing out that the most impressive collections have always begun as a private mania. These two essays sketch the breadth of the field, offering insight into the why and how as well as the what and who.

The artists included here who have made literal collections include Marcel Duchamp — his own work, Claes Oldenburg — mostly found objects, with some studio fragments, and Glenn Lewis — a solicited collaboration with friends and other artists. More ephemeral collections include James Lee Byars' 1,000,000 thoughts and On Kawara's One Million Years, where naming becomes possession. Kawara's single-minded production series, as evidenced here in the date paintings from 1966, stands as a unique example of the archetypal museum habit-of-mind: specific, thorough, comprehensive.

MUSEUM IDEOLOGY AND HISTORY is a looser category, encompassing as it does a manner of thinking referenced to social and political aspects of the museum. Daniel

que du quoi et du qui.

Les artistes de qui il est question ici, et qui firent des collections réelles, comprennent Marcel Duchamp — son propre travail, Claes Oldenburg — principalement des objets trouvés, avec quelques fragments de studio, et Glenn Lewis — une collaboration sollicitée avec des amis et d'autres artistes.

Le 1 000 000 de pensées de James Lee Byars et le 1 000 000 d'années de On Kawara sont des collections plus éphémères pour lesquelles l'acte de nommer devient possession. La série résolue produite par Kawara, telle que mise en évidence ici dans les peintures de dates de 1966, est un exemple unique de l'état d'esprit du musée archétype: spécifique, consciencieux, complet.

L'IDÉOLOGIE ET L'HISTOIRE DU MUSÉE est une catégorie plus vague, recouvrant une manière de penser qui se réfère aux aspects sociaux et politiques du musée. Les trois essais de Daniel Buren, réimprimés ici, ensemble pour la première fois, expliquent parfaitement la fonction du musée et celle du studio et examinent le rôle de l'architecture dans l'art. Donald Judd défend l'idée d'installer de façon permanente les œuvres réalisées par des artistes importants actuels prétendant que le travail d'un artiste ne peut être vu et jugé, rendu utile à d'autres artistes et à l'histoire, que par une juxtaposition réfléchie et un accès à long terme. (Il voudrait, en fait, que le musée reconnaisse une responsabilité envers l'art contemporain comme il le fait traditionnellement pour les collections historiques.) Jean-Christophe Ammann examine les exigences de l'exposition de l'art contemporain, se préoccupant particulièrement des besoins des conservateurs et du public ainsi que de ceux des artistes. Celles-ci, donc, sont des prescriptions pour les musées eux-mêmes.

Hans Haacke, par son portrait du collectionneur et industriel Dr Peter Ludwig, présente des informations concernant le rôle social du musée. Dans *Der Pralinemeister*, nous pouvons reconnaître les innombrables petites complications rattachées à la philanthropie et voir que la générosité la plus spectaculaire — pour le bien évident du public — exige néanmoins énormément du système qu'elle sert. Les installations de Michael Asher mettent en évidence les hypothèses inhérentes à la présentation du musée de la part, à la fois, des professionnels et du public: encore une fois, une implication sociale et politique. Piero Manzoni, Gerry Schum et Garry Neill Kennedy prennent, chacun à leur manière, la position *contra* vis-à-vis des musées. En produisant *Merda d'artista* en une édition limitée signée et numérotée, Manzoni fait un commentaire sur le rôle du musée en tant que maison-des-trésors et sur l'œuvre d'art en tant qu'objet unique et précieux — tout en classant le matériel dans les archives à la manière du musée idéal. Gerry Schum, par son film et ses collaborations vidéo avec des artistes, essaya de *replacer* le musée traditionnel en lui permettant une entrée directe dans les foyers par la télévision — prétendant qu'une réaction réelle du public à l'art nouveau ne pouvait être réalisée que par des moyens vraiment contemporains. *Retrospective (in quotations) (Rétrospective (entre guillemets))* de Kennedy est une documentation au sujet de son travail des cinq dernières années qui a pris

Buren's three essays, reprinted together here for the first time, articulate the function of the museum and of the studio, and discuss the role of architecture in art. Donald Judd establishes a rationale for substantial permanent installations of work by today's key artists, arguing that only through considered juxtaposition and long-term viewing access can an artist's work be fully seen and judged, made useful to other artists and to history. (He would have the museum, in effect, acknowledge a commitment to contemporary art in keeping with traditional practice for historical collection.) Jean-Christophe Ammann discusses exhibition requirements for contemporary art, with particular insights into the needs of curators and the public as well as those of the artist. All these, then, are prescriptions for museums themselves.

Hans Haacke presents information about the social role of the museum through his portrait of collector and industrialist Dr. Peter Ludwig. In *Der Pralinemeister* we can recognise the innumerable small strings attached to philanthropy, and see that the most spectacular generosity — for an evident public good — nevertheless makes important demands on the system it serves. Michael Asher's installations point out the assumptions inherent in museum presentation on the part of both professional and public: again, a social and political implication.

The *contra* position vis-à-vis museums is taken up by Piero Manzoni, Gerry Schum and Garry Neill Kennedy, each in a different way. Manzoni, in producing *Merda d'artista* in a signed and numbered limited edition, makes comment on the role of the museum as treasure-house and on the artwork as unique and precious object — even as he "archives" the material in ideal museum fashion. Gerry Schum, through his film and video collaborations with artists, attempted to *replace* the traditional museum with a direct entry into the home via television — arguing that real public response for new art could only be achieved via truly contemporary means. Garry Kennedy's *Retrospective (in quotations)* is a documentation of his work of the past five years which has taken an interventionist stance relative to traditional gallery and museum structures; ironically, these pieces and exhibitions have taken place largely *within* the system they qualify.

The position *contra* museums is always ambiguous, for the museum itself seems to welcome comment, even confrontation, inside its walls in the comfortable — if unstated — assumption that by so doing it defuses and co-opts. And to a considerable extent this is so.

George Maciunas' histories of Fluxus activity establish a parallel genealogy to the accepted art history of the past two decades, and Joseph Kosuth incorporates the history of painting and perception into the work itself. Art activity is a long and ongoing dialogue with the past as well as the present and future; these artists are emblematic of that consciousness.

In a discussion of museums by artists, Harald Szeemann plays a unique part — both for his presentation of such works in documenta 5, 1972, and also for his inspirational role within the European artistic and museum community. Excerpts from his *Museum of*

une position interventionniste par rapport à la galerie traditionnelle et aux structures de musées; il est ironique que ces expositions aient pris place, le plus souvent, à l'intérieur du système qu'elles mettent en question.

La position *contra* les musées est toujours ambiguë parce que le musée lui-même semble accueillir les commentaires, la confrontation même, à l'intérieur de ses murs, avec l'idée rassurante — même si elle n'est pas exprimée — qu'en faisant cela, il désamorce et coöpte. Et dans une grande mesure, c'est vrai.

Les études historiques de George Maciunas concernant l'activité de Fluxus établissent une généalogie parallèle à l'histoire de l'art telle qu'acceptée au cours des deux décennies passées, et Joseph Kosuth incorpore l'histoire de la peinture et de la perception à l'œuvre elle-même. L'activité artistique est un long dialogue permanent avec le passé aussi bien qu'avec le présent et le futur; les artistes représentés ici sont emblématiques de cette conscience.

Dans une discussion concernant *Museums by Artists*, Harald Szeemann joue un rôle unique — à la fois par sa présentation de telles œuvres dans documenta 5, 1972, et par son rôle inspirateur à l'intérieur de la communauté artistique européenne et de celle des musées. Des extraits de ses conférences au sujet du *Museum of Obsessions (Musée des obsessions)*, publiés plus tard sous forme de livre, sont inclus ici en reconnaissance de cette position ainsi que pour l'intérêt et la valeur considérable de leurs propositions.

Le musée préserve, classe; il est une structure vouée au souvenir; en tant que tel, il se trouve au carrefour du passé et du futur; il est ouvert au défi et aux questions. *Museums by Artists* est lui-même une collection: une sélection et une exposition d'idées reflétant des réponses variées à ces questions.

Peggy Gale
March 1983

Traduction par Gérard Bourlier

Obsessions lectures, subsequently published as a book, are included here as an acknowledgement of that position, as well as for the substantial interest and value of their propositions.

The museum is a preserver, a classifier, a structure for remembering; as such it stands at the junction of past and future and is open to challenge and question. *Museums by Artists* is itself a collection: a selection and display of ideas reflecting varied responses to these issues.

Peggy Gale
March 1983



▲ Jonathon Borofsky, Exhibition, Kunsthalle Basel, 1981

Mario Merz, Igloo, Kunsthalle Basel ▼



Jean-Christophe Ammann

SIMPLES RÉFLEXIONS SUR LA SITUATION DES MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN,
LEURS EXPOSITIONS ET LES VISITEURS

A FEW MODEST THOUGHTS ON THE PREREQUISITES FOR MUSEUMS AND EXHIBITS OF
ART, IN PARTICULAR OF CONTEMPORARY ART,
AND FOR VISITORS TO SUCH MUSEUMS AND EXHIBITS

De nombreux éléments entrent en ligne de compte lorsqu'on se penche sur le problème des « musées d'art moderne et contemporain ». Par exemple, « l'édifice » (c'est consciemment que je ne dis pas « l'architecture », parce que je considère le musée avant tout comme un instrument), et en rapport avec cela, la division des salles et l'aménagement technique. Vient ensuite « l'art » (la nature des œuvres d'art et les exigences de l'artiste). Il faut ici distinguer « collection » et « exposition temporaire ». Puis, vient le « visiteur »; dans quelle mesure faut-il prendre ses attentes en considération? Les autres facteurs sont: « l'environnement socio-culturel » où la musée est situé ou doit être construit, sa situation « géographique » (en ville ou en province), les « moyens financiers », et le « conservateur ».

Je vais essayer d'aborder brièvement quelques-uns de ces facteurs; bien entendu, je ne le ferai pas d'une façon didactique; j'essaierai plutôt d'utiliser mon expérience dans un sens critique, en faisant ressortir ce que j'estime devoir être plus ou moins connu.

En ce qui a trait à la construction des musées, nous nous trouvons dans une phase relativement difficile. Après qu'on eut encouragé surtout la construction de

Various factors have to be taken into account in discussing museums of "modern and contemporary art." For example: "The building" (I am intentionally avoiding use of the term "architecture" because for me the instrumental character of the building is very definitely the main factor) and, in connection with the building, the arrangement of the rooms and the technical facilities, then the "art" (the nature of the works of art and the pretensions of the artists). In this respect a distinction has to be made between "collection" and "temporary exhibit." A further factor is the "visitor": to what extent should his expectations be considered. Other factors are: the "socio-cultural environment" in which the museum is situated or in which it is to be built, its "geographic" location (in a city or in the country), the "funding" and the "director."

I will attempt to discuss a few of these factors briefly, not to describe them didactically but, based on my experience, in a critical manner, and this means that I assume certain things are known.

We have reached a relatively difficult stage in the assessment of museum "buildings". In the Sixties the

théâtres dans les années soixante, nous voici maintenant, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, à l'ère des musées; il faut ici distinguer entre constructions nouvelles et agrandissements. Les musées suivants en sont de bons exemples: la Galerie nationale de Berlin, le Centre Pompidou de Paris, le Musée des Beaux-Arts de Hanovre (Collection Sprengel), le Musée Wilhelm Hack de Ludwigshafen sur le Rhin, le Musée Asger Jorn de Silkeborg au Danemark, le Musée d'art de Bâle, le Musée municipal de Mönchengladbach, pour ce qui est des nouveaux musées, et les agrandissements de la Tate Gallery de Londres, du Musée des Beaux-Arts de Zurich et de la Galerie nationale de Washington. Dans un proche avenir, la construction des musées suivants, dont certains sont de dimensions importantes, sera terminée: le Musée Ludwig à Cologne, la Collection d'art Nordrhein-Westfalen de Dusseldorf et la Galerie nationale de Stuttgart. Nous nous intéressons tout particulièrement aux travaux d'agrandissement des musées de Berne, de Bochum, de Brême, de Essen, de même qu'à ceux du Musée Louisiana à Humlebaek, près de Copenhague, qui doivent avoir lieu cet automne. Pour ce qui est de la situation aux États-Unis, voir le catalogue de l'exposition «New American Museums» de Helen Searing, Whitney Museum of American Art, New York 1982.

Ces édifices construits pour le prestige et dont les salles sont conçues pour créer une certaine interférence optique qui touche par conséquent aussi les œuvres d'art, s'avèrent hautement problématiques et nuisibles à l'art. En d'autres mots, le musée est, d'une part, un monument, et d'autre part, un supermarché où sont présentées les œuvres d'art. Le Centre Georges Pompidou et le Musée des Beaux-Arts de Zurich sont des exemples manifestes de cette dualité.

Ces erreurs auront toutefois été profitables, du moins c'est ce qu'on se plaît à croire, si on considère le nouveau Musée municipal de Mönchengladbach, bâti en l'espace de dix ans par un architecte doublé d'un artiste, l'Autrichien Hans Hollein; espérons que cette expérience se renouvellera dans des constructions futures. Il ne s'agit pas ici de critiquer l'architecture, mais bien de mettre en évidence les besoins des œuvres d'art vis-à-vis de l'édifice et des salles. L'œuvre d'art en soi n'aurait besoin d'aucun défenseur si chacun des responsables de son hébergement, commettant, architecte et directeur, était parfaitement au courant de sa nature, de ses formes et de son besoin d'espace. Cela signifie que s'ils s'y connaissent vraiment en matière d'art, ils posséderaient les aptitudes nécessaires à juger des ressources réelles et de la richesse inhérente à cet art. Mais cela est rarement le cas, en voici un exemple: vers le milieu des années soixante-dix, lors de l'agrandissement du Musée des Beaux-Arts de Zurich, on n'a pas créé de véritables salles, et on a garni des étages entiers de nattes en fibres de coco...comme si l'art à cette époque ne s'était composé que de tableaux. C'est pourquoi je cite le Musée municipal de Mönchengladbach comme

building of theatres in particular was furthered with financial support. Now in the Seventies and Eighties it is museums that are being promoted, and here we have to distinguish between the "building of new museums and of additions to old ones." The following, among others, can be assessed: the Nationalgalerie (National Gallery) in Berlin, the Centre Pompidou in Paris, the Kunstmuseum Hannover (Hannover Museum of Art) (Sprengel Collection), the Wilhelm Hack-Museum in Ludwigshafen/Rhein, the Asger Jorn-Museum in Silkeborg (Denmark), the Museum für Gegenwartskunst (Museum of Contemporary Art) in Basel and Städtische Museum (Municipal Museum) in Mönchengladbach, the "additions" to the Tate Gallery in London, to the Kunsthaus Zürich (Zürich Art Gallery), and to the National Gallery in Washington. The following museums, some of which are large structures, will be completed in the near future: the Museum Ludwig (Ludwig Museum) in Cologne, the Sammlung Nordrhein-Westfalen (North-Rhine-Westphalian Collection) in Düsseldorf, Staatsgalerie Stuttgart (Stuttgart Public Gallery). We are looking forward with excitement to the additions to the museums in Bern, Bochum, Bremen, Essen and, in the fall of this year, to the Louisiana Museum in Humlebaek near Copenhagen.¹

Those buildings designed both for prestige as well as to produce a high optical interference of the rooms, and thus of the works of art, proved to be highly problematic and adverse to the works of art. In other words: on the one hand, the museum as monument and, on the other, the works of art presented as in a supermarket (for example: Centre Pompidou, Kunsthaus Zürich). We have learned from these mistakes, as we would like to put it, if we look at the new Städtische Museum (Municipal Museum) in Mönchengladbach – built over a 10 year period by the Austrian Hans Hollein, who is both an architect and an artist, – and it is to be hoped that this will also apply to any museums built at a later date. It is not a matter of practising architectural criticism but of the demands made upon the building, or rather the rooms, by works of art. Art itself would have no need for an advocate if those responsible for housing it (patrons, architects) knew more about its nature, its forms, its spatial requirements. That is to say if their relationship to art was such that they were capable of taking into account the possibilities of extrapolating the richness of the form and content of this art. The fact that this is seldom the case can be demonstrated by one single example: No real rooms were created through the additions to the Kunsthaus Zürich which was constructed in the mid-Seventies, and the entire floor was covered with a kind of coconut mat... as if it was precisely in this period that art had consisted solely of paintings. For this reason the Städtische Museum in Mönchengladbach appears to me to be a model worth copying because the qualified perspectives of the patron (city), director and architect always converged insofar as the final objective is concerned.

modèle parce que les objectifs du commettant, en l'occurrence la ville, du directeur et de l'architecte, convergeaient. Mais cela ne se voit pas souvent. Les points de vue peuvent bien être les mêmes, s'il n'y en a qu'un qui soit qualifié, tous les domaines vont en souffrir, du moins ceux dont sont responsables les incompetents. Est-ce que toutes les optiques se valent? Sûrement pas. La hiérarchie est évidente: l'art (directeur, artiste), architecte, commettant. Autrement dit, l'architecte et le commettant sont au service de l'art. Dans le cas du Centre Pompidou, c'est le commettant qui avait le dernier mot et les conséquences pour les beaux-arts furent plus que pénibles. Que fait un architecte s'il ne reçoit pas de directives précises en ce qui concerne l'espace? Evidemment, il construit l'intérieur en fonction de l'extérieur, comme c'est le cas pour la Galerie nationale de Berlin, le Musée Guggenheim, le Musée des Beaux-Arts de Zurich, la Tate Gallery et l'aile orientale de la Galerie nationale de Washington. C'est ainsi que des bâtiments rendent à l'art la vie difficile et en font même un enfer dans certains cas. Que Thomas Messer apprécie le Musée Guggenheim n'est en fin de compte qu'une affaire d'amour et de haine.

Certains directeurs de musées pensent comme des historiens de l'art; certains historiens de l'art pensent comme des pédagogues de musée et certains pédagogues de musée pensent comme des sociologues. Dois-je expliquer ceci en d'autres mots? Qu'est-ce que ce commerce qui traite les œuvres d'art comme des objets, qui en fait simplement la vente pour satisfaire le voyeurisme? Je comprends très bien que Knud Jensen ait installé la cafétéria dans la partie arrière du Musée Louisiana à Humlebaek; j'aurais fait la même chose. Une visite au musée ne devrait pas commencer mais bien se terminer à la cafétéria. Jensen guide ainsi les gens à travers les salles qui ne souffrent aucun compromis dans la présentation et la qualité de l'art.

L'artiste Daniel Buren a fortement insisté sur le caractère d'authenticité de l'art qui règne dans les musées. Sa façon de créer rend impossible toute manipulation des œuvres. Son œuvre est toujours conçue et réalisée pour un endroit précis; elle n'existe que comme telle et toute modification sans le consentement de l'artiste en détruirait complètement le sens. Voilà une réaction extrême, à la fois théorique et pratique, contre une exhibition arbitraire d'œuvres traitées comme pièces de décor. En guise d'explication, je ferai remarquer que Buren, dans le cadre d'une collection de musée (et cela ne lui arrive pas souvent), réagit la plupart du temps à l'architecture intérieure; c'est ainsi que son travail n'a rien à voir avec les collections transportables. Au Stedelijk van Abbemuseum Eindhoven, les surveillants en poste portent périodiquement des vestes ornées de raies blanches de 8,7 cm de largeur. Il faut nous rendre à l'évidence: dans un musée, les œuvres semblent tombées du ciel, comme un *Deus ex machina*; elles sont là, tout simplement, détachées de tout, vraiment comme si elles avaient

This is by no means the rule however. Their perspectives may converge but if only one or the other is qualified, the result is that those fields covered by the unqualified one suffer. Are all perspectives of equal value? Certainly not. The hierarchy is clear: "art" (director, artist) – "architect – patron." In other words: the architect serves art – and the patron. In the case of the Centre Pompidou the patron had the last word: the results for the fine arts were unforeseeable (but not for other areas, like the library, music and the cafeteria). What does an architect do if there are no clear ideas of a spatial nature from the art side? Understandably he builds from "outside in." Examples: Nationalgalerie in Berlin, Guggenheim Museum, Kunsthaus Zürich, Tate Gallery, East Wing of the National Gallery in Washington. It is in this way that buildings built for prestige originate, which make life hell for art in extreme cases. Thomas Messer's definite liking for the Guggenheim Museum can be considered an example of a love-hate relationship.

There are museum directors who think like art historians; there are art historians who think like museum educators and there are museum educators who think like sociologists. Do I have to explain myself? In other words: what is this dealing with works which are treated like pictures, with works which are simply offered for sale and which satisfy voyeurism? I understand very well why Knud Jensen installed the cafeteria in the rearmost part of his Louisiana Museum in Humlebaek and I would not have done it any differently. The museum as a place to be visited on excursions should not end right at the beginning in the cafeteria. Jensen guides the people through the rooms, which as such are uncompromising with regard to the presentation and quality of the art.

An artist like Daniel Buren was unyieldingly adamant in drawing attention to the authentic character of the art in museums. The nature of his work prevents any kind of manipulation of the individual work. In every case it is conceived and realized for a specific locality, exists only as such and any change, without the artist's consent, annuls the purpose of the work. This is an extreme reaction in theory and practice to arbitrarily treating works like set pieces on a stage. In explanation it must be pointed out that within the framework of a museum collection, Buren – and he is represented with only a few such works – reacts to the interior architecture in most cases so that his work is located outside of the transportable works of the collection. In the Stedelijk van Abbemuseum in Eindhoven the custodians sometimes wear vests with 8.7 cm wide, coloured-white stripes. Let us face it: in a museum the works appear to have fallen from heaven, like a *Deus ex machina*; they are simply there, detached from everything, as if created by the museum itself. The drama of the creation is regulated, associated and sterilized with respect to an arbitrarily constituted context, usually biogenetic in nature. To an artist who sees himself incorporated in such a context it must appear as if his portrait has already been

été créées par le musée. La signification originelle est littéralement noyée dans un ensemble arbitrairement constitué, la plupart du temps de nature chronologique. Un artiste se voyant assimilé à un tel contexte doit déjà avoir l'impression de se trouver de son vivant dans une galerie des ancêtres.

Le travail de Jannis Kounellis, *Campi, Pappagallo, Cotone* (champ, perroquet, coton), datant de 1967, s'élève aussi contre une quelconque manipulation des œuvres d'art. Il se compose d'un perroquet vivant devant un «tableau» rectangulaire de métal gris, d'une «plantation» de cactus répartie dans six caisses de métal, et d'un récipient de coton. Le perroquet bleu, rouge et vert représente la réalité symbolique vivante de la couleur, les différentes plantes caractérisent la forme, et le coton, la matière. Le tableau vivant de Kounellis, aujourd'hui partie de la collection privée Crex à Zurich, plaide en faveur d'un art qui, plutôt que de seulement susciter l'étonnement du public devant son unicité parfaitement reproductible et géniale, nous fait découvrir la nature de l'œuvre d'art en tant que modèle existentiel et socio-culturel dans l'espace et par conséquent, dans la réalité.

Buren et Kounellis sont représentatifs d'une époque qui pour la génération suivante fait déjà partie de l'histoire. Les artistes qui peignent aujourd'hui des tableaux posent exactement les mêmes revendications: ils ne veulent pas être endigués dans une collection de musée; ils veulent faire saillie, pas seulement pour la compétition, mais bien comme l'exprime Jannis Kounellis, en tant qu'une des voix dramatiques et non rhétoriques de leur temps. Maintenant, regardons pour une fois ce que les musées peuvent et ne peuvent pas faire, ou encore ce qu'ils sont disposés à faire ou ne pas faire. Dans la majorité des cas, les œuvres provenant des collections privées ou des dons constituent la réserve principale des musées. L'obsession d'un collectionneur privé clairvoyant ne connaît pour ainsi dire aucune frontière; celle d'un directeur de musée, par contre; dépend plus ou moins de sa personne et de la commission qui effectue les achats. Je ne discuterai pas ici des performances d'un Alfred Barr, autrefois conservateur du Musée d'art moderne de New York, car elles sont absolument exceptionnelles, équivalant à peu de chose près à une utopie.

J'ai déclaré, dès le début, que nous ne négligerions pas l'exposition temporaire dans la discussion concernant les collections de musée. Voyons surtout la deuxième moitié des années soixante et les années soixante-dix. Les expositions temporaires ont exprimé, avec réserve, la préoccupation de l'art de ce temps, en ce qu'elles pouvaient tenir compte de façon exclusive de l'expansion spatiale de l'art, plus précisément du souci de l'artiste pour le facteur spatial. Cependant, combien d'entre elles retrouvons-nous dans les musées? Je dirais très peu. La collection de Panza di Biumo, celle de Ströher (Beuys), celle de la Fondation DIA et la collection Crex, tous des organismes privés qui sont aujourd'hui à peu près les seuls à s'être efforcés de rendre justice à l'art extrêmement complexe de ces quinze dernières années.

placed in an ancestral gallery while he is still living.

The 1967 work by Jannis Kounellis, *Campi, Pappagallo, Cotone*, is also directed against the arbitrary manipulation of works of art. It consists of a living parrot in front of a gray metal "picture" rectangle, a cactus "plantation" distributed in six metal boxes and a container made of cotton. The blue-red-green parrot is a symbolic reality for "colour", the different cactus plants characterize the "form" and the cotton the "material." Kounellis' "living" work of art (as *tableau vivant*) - presently in the private Crex Collection in Zürich - advocates an art which does not evoke public amazement at its brilliant, perfectly reproducible "uniqueness" as much as it allows us to experience the nature of a work of art as an existential and socio-cultural paradigm "spatially" (thus in reality).

Buren and Kounellis represent a period that is already history to a younger generation. When artists paint pictures today, they make exactly the same demand. They do not want to be embedded in a museum collection, they want to rise above the rest, not in a competitive sense but in the way in which this is articulated by the perspective of a Jannis Kounellis: as a dramatic (and not rhetorical) voice related to their era. We now have to look at what museums can and cannot do, or rather are willing or not willing to do. The works from private collections or donation held by a museum are usually the main body of its collection. The obsession of a clear-sighted private collector knows, so to speak, no limits, those of a museum director are based more or less clearly on his person and on the board which has to pay for the purchases. I do not want to enter into a discussion of the achievements of an Alfred Barr (former director of the MOMA, New York) at this point because they are so extraordinary that they can be considered utopian.

At the beginning I claimed that, in discussing museum collections, we cannot ignore the "temporary exhibit." This is true of the second half of the Sixties and Seventies in particular. Temporary exhibits were a vehicle (with restrictions) for the expression of the emphasis of the art of this period because they were able to give extensive consideration to art's "spatial expansion," i.e. the artist's examination of spatial factors. How much of this can be found in museums? Very little in my opinion. The Panza di Biumo, Ströher (Beuys) Collections, the DIA Foundation and the Crex Collection, all private bodies, are at present just about the only ones that have made an attempt to do justice to the extreme complexity of art in this decade and a half.

Regarding the purchasing policy of a museum, the following restrictive criteria can be laid down: Since museums are chronically short of space, they try not to burden themselves with oversized works or with works requiring a lot of space, especially if a great deal of time is needed to install them. Even if there is a risk of acquiring a less significant work, preference is given to the one of "manageable size". However, as we are also aware of the artist's significance (e.g. Merz, Nauman, Sol LeWitt), this "manageable" work

Dans la politique d'achat d'un musée, il faut donc retenir les critères restrictifs suivants: étant donné que les musées sont toujours à court d'espace, on se garde de se charger d'œuvres de dimensions extravagantes, d'autant plus que l'installation de telles œuvres nécessite beaucoup de temps. Même au risque d'acquiescer une œuvre moins significative, on préfère ce qui est «maniable». Mais comme la valeur de l'artiste est reconnue, Merz, Nauman, et Sol LeWitt, par exemple, cette œuvre «maniable» à l'intérieur d'une collection attire soudain l'attention plus qu'elle ne l'aurait fait isolément, surtout si elle jouit d'une situation avantageuse dans la salle. L'exemple des modernes classiques illustre bien ce phénomène; quand il s'agit de combler ce qu'on appelle des lacunes, on achète à gros prix des œuvres médiocres d'artistes importants parce qu'elles doivent en quelque sorte témoigner de l'œuvre entière de l'artiste. Une collection est un ensemble constitué de différents points d'intérêt. Elle forme un «tout» complet qui développe souvent sa propre dynamique difficilement définissable lorsqu'il s'agit d'incorporer une nouvelle œuvre à un de ces points d'intérêt. Ils l'acceptent ou la repoussent. Mais tout ceci souvent n'est qu'une illusion parce que la façon de voir une collection obéit à des règles traditionnelles. Si on en déroge un peu, d'autres facteurs viennent éliminer cette sorte de dynamique propre, ou tout au moins l'atténuer. La façon traditionnelle de voir une collection ou l'ensemble d'une collection se manifeste par un déroulement dans la présentation qui ressemble à un rituel. Cela entraîne souvent des conséquences fâcheuses pour les œuvres: du fait qu'elles se trouvent longtemps dans un entourage à peine transformé, elles perdent leur spontanéité, ce moment de surprise qui leur est propre, qui se justifie dans l'évidence créatrice. On leur prend littéralement une occasion de se revitaliser. Examinons l'affaire avec un peu plus de précision: les œuvres ne se sont pas trouvées ensemble d'elles-mêmes; elles ont été réunies sur la base de critères relevant de domaines différents comme l'histoire contemporaine, la qualité, la couleur, la forme, un environnement culturel. En d'autres mots, à cause de leur faculté d'association qui fait que les œuvres sont mises ensemble selon certains aspects communs, les autres aspects sont ignorés. C'est bien ce qui détermine en fin de compte la qualité d'une œuvre: avoir plusieurs facettes et posséder des affinités avec d'autres œuvres. La vivacité d'une œuvre pour laquelle Jannis Kounellis a créé la réalité symbolique dans le «Tableau vivant», et pour laquelle Daniel Buren a essayé d'empêcher que son apparence ne se dégrade, ne peut en aucun cas servir de passe-partout à une manipulation quelconque. La vivacité d'une œuvre d'art est due à son impulsion constitutive d'agir réciproquement sur d'autres œuvres d'une façon significative. Par interaction significative, j'entends une qualité de l'œuvre individuelle imperceptible à l'œil qui apparaît seulement lors de sa juxtaposition avec d'autres œuvres. On peut aussi exprimer cela autrement par un lieu commun: la qualité est toujours compatible, mais elle veut être éprouvée,

suddenly finds itself in a situation, as part of a collection, where it has to say more about itself than it can. This is often accentuated by the work being given a privileged spatial placing. Incidentally, we can demonstrate this phenomenon just as well using examples of classical modern works, above all if it is a matter of filling so-called gaps: mediocre works of significant artists are bought for large amounts and these then have to fill in for the artist's entire work to some extent. A collection forms a context having various foci. It is an organic "whole" which develops an independent - often difficult to define - dynamic, which can always be seen when it is a question of inserting a new work into this context or into these foci. They accept or reject it. Frequently this only appears to be so, however, because the view of the collection obeys specific traditional criteria. If one moves away from these criteria, new relationships result which cancel or at least reduce this so-called independent dynamic. The traditional view of a collection or of a collection complex is manifested in just as specific types of presentations, representing a kind of ritual. This often has disastrous results for the works. Due to the fact that they are presented for a long time in an environment that changes very little, they lose their suddenness, the element of surprise unique to them based on their creative naturalness. The opportunity to revitalize themselves is literally taken away from them. Let us take a look at the matter in somewhat more detail: the works have not come together on their own after all; they have been brought together on the basis of certain criteria, such as the period to which they belong, their quality, colouring, form and their belonging to a cultural environment. In other words: on the basis of their associability, which produces the harmonisation of certain aspects linking the works together but leaves the other aspects exhausted. After all, it is this, among other things on which the quality of a work is based: to be diverse in itself and thus to be diverse in its relationship to other works as well. The living quality of a work, for which Jannis Kounellis created the symbolic reality in the "tableau vivant", and which Daniel Buren sought to prevent being degraded to a pretense, is, however, by no means a permit for any arbitrary manipulation. The living quality of a work of art is its constitutive drive to interact "meaningfully" with other works. I define meaningful interaction as an invisible quality of the individual work which only becomes visible when two works encounter one another. This can be expressed with a platitude: quality is always compatible but even quality has to be tested, has to be able to pass muster. How risky it can be to apply such a platitude was shown at "Documenta 7", for which Rudi Fuchs had conceived and realized a presentation principle based to some extent on the ideas presented above. In the process one thing escaped him completely: specifically, that a number of works, some of them of astonishing quality, which in the last analysis were combined in a rather random manner, still did not produce any "rooms." Walter Nikkels did attempt to

elle doit être acceptable. On a vu combien l'utilisation d'un tel lieu commun peut être dangeuri use dans la «documenta 7» où Rudi Fuchs a conçu et réalisé un principe de présentation inspiré de quelques-unes des réflexions qu'on vient d'exposer. L'une d'elles lui a échappé: à savoir que la juxtaposition plus ou moins arbitraire d'œuvres, d'ailleurs parfois d'une qualité étonnante, ne constituait pas nécessairement des espaces avec un ordre intrinsèque. Walter Nikkels a essayé, en suivant les directives de Fuchs, de créer une succession de salles et de passages avec la lumière du jour. Toutefois, à cause du mode d'exposition qui veut que des œuvres individuelles, souvent d'une même période de production, soient présentées dans des contextes différents, il s'avéra impossible d'identifier les salles.

Qu'est donc le musée sans espace défini clairement? Pour l'art, une gêne énorme. Les espaces sont les lieux où l'interaction significative des œuvres entre elles pendant un temps déterminé peut produire un effet spatial immuable, où un certain nombre d'œuvres d'un ou plusieurs artistes peut circonscrire un horizon significatif qui demeure une expérience spatiale vécue. Les salles sont des environnements aux proportions intrinsèques des œuvres qui permettent de les présenter comme elles sont et comme elles veulent être. A ce propos, j'ai fait quelques expériences étranges, difficiles à expliquer, expériences que Rémy Zaugg a également faites au sujet d'une sculpture de Donald Judd dans son livre *La ruse de l'innocence — de la perception d'une sculpture*, Edition Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1982. Trouver à l'évidence intrinsèque d'une œuvre une place évidente dans l'espace, trouver à un groupe d'œuvres à partir de leur interaction, une évidence spatiale, peut aussi conduire à ce que la présence des œuvres soit moins remarquée à cause d'une évidence trop explicite. Le résultat d'un tel phénomène, dans le cadre par exemple d'une exposition temporaire, est à peu près le même que celui d'une salle de collection où un nombre d'œuvres excellentes reste inchangé à l'intérieur d'une même présentation. Il est impérieux de découvrir une position dans le rayon limité de l'évidence, parce que de cette façon, les œuvres tiennent comme sur un fil. Autrement dit, l'observateur perspicace dépiste leur disponibilité, leur empressement à participer. Ce qu'on a ici décrit dans les grandes lignes est en réalité difficile à déceler; cela signifie que la solution apparemment idéale de mode d'exposition doit être reprise à zéro. Suite à des conversations avec des visiteurs d'expositions, il m'est apparu évident, à ma grande surprise, que plusieurs s'intéressent aux phénomènes de la présentation et de la mise en place, et pas seulement quand ceux-ci sont évidents à cause de la nature des œuvres, mais aussi quand il s'agit d'œuvres des modernes classiques par exemple. Mais le moment d'irritation ressenti lors d'une présentation non soignée passe évidemment vite au second plan étant donné la qualité des œuvres individuelles, parce qu'elles captent toute l'attention. Quand on demande aux gens leurs impressions, ils citent quelques œuvres

create the rooms and spatial passages based on daylight according to Fuchs' instructions. However, due to the presentation principle that individual, often related, works (works from the same creative period) always appeared in very different contexts, it was impossible to identify the rooms. Fuchs might have been successful if the works had not been mixed together in such an "arbitrary" system.

For what is a museum without clearly defined rooms? An enormous burden for art. Rooms are the place in which the meaningful interaction of works leaves an "unmistakable spatial impression" for a period of time, in which a majority of works of one or more artists describe a kind of spiritual horizon which remains as a spatial experience. Rooms are the proportional references for works in which they can appear as that which they are and want to be. — In this connection, I have had a few rare, hard-to-explain experiences which Rémy Zaugg also discusses in his book *Die List der Unschuld — über das Wahrnehmen einer Skulptur (The Cunning of Innocence — on the Perception of a Sculpture)* (Stedelijk van Abbemuseum Publishers, Eindhoven, 1982). The naturalness of allowing a work a natural position in the room or of endowing a group of works with a spatial naturalness developed from their context can result in works losing presence from a too explicit naturalness. The effect of such a phenomenon, as part of a temporary exhibit for example, is approximately the same as that in a collection in which a number of excellent works have been presented in the same way for a long time. Finding a position within the "boundaries" of naturalness is most important because in this way the works are kept up to the mark so to speak, or in other words: the observing eye perceives their availability, their readiness to participate. What we have just described in broad strokes is frequently difficult to find in reality. It means that the idea of a solution which appears to be almost ideal has to be relinquished and the presentation problem has to be tackled from a fresh point of view. From conversations with visitors to exhibits it has become clear to me that an astonishingly large number of them respond to the ways in which the exhibits are presented and staged and not only where these are almost obvious from the nature of the works but also in those cases involving, for example, classical modern works. However, it is understandable that the irritation experienced at a slipshod presentation quickly retreats into the background because the viewer's attention is completely absorbed by the quality of the individual works. When questioned regarding their lasting impressions, visitors cite individual works; when the exhibits are properly staged, the rooms are also mentioned, often in a very rudimentary manner, a number of works being specified which are situated close to one another and which produced, as a result of their combined effect, a spatial experience in the viewer. (We should mention the room at the "Westkunst" exhibition in Cologne in 1981 containing works by

et si la présentation est bonne, ils mentionnent brièvement les salles; les œuvres situées l'une près de l'autre sont nommées quand dans leur ensemble, elles déclenchent chez le visiteur une sorte d'accélération de la perception significative. (Il faudrait mentionner ici la salle des Pollock, Newman, Matisse, Franz Klein et David Smith, qui revenait toujours sur les lèvres des spectateurs lors de l'exposition «Art occidental» à Cologne en 1981.)

En parlant des visiteurs, mentionnons que les moyens de communication exercent aujourd'hui sur les musées une influence très importante. Plutôt que de pouvoir se consacrer à la mise à jour et à l'ouverture de leurs collections, d'essayer de découvrir des façons nouvelles et attrayantes de présenter les œuvres et d'organiser des expositions plus petites qui serviraient à l'éclairage de la collection, ils sont forcés, à cause du nombre de visiteurs, d'investir leur énergie dans de grandes expositions susceptibles d'intéresser les media. Le grand public se rend voir les expositions dont parlent les mass media, de Toutânkhamon à Picasso. Par contre, il semble que les expositions d'artistes plus jeunes connus internationalement, mais qui ne sauraient confirmer d'avance la qualité de leurs travaux, ne reçoivent pas aujourd'hui plus de visiteurs qu'il y a vingt ou trente ans. Bien sûr, cette réalité est ignorée, puisqu'il y a deux ans, en Allemagne, on a publié avec fierté qu'il y avait eu plus de visiteurs dans les musées que de spectateurs aux matchs de football en l'espace d'un an. Les expositions dont parlent les media, et je ne voudrais en aucun cas minimiser leur qualité, sont devenues aujourd'hui des entreprises touristiques. On peut avoir des opinions différentes sur le sens et le but de telles manifestations, mais les musées devraient en être dispensés (ce qui est un vœu pieux, puisque ce sont les restaurateurs qui sont touchés). Il s'est maintenant avéré que dans les pays européens, des recherches ont été financées pendant des années seulement par le biais des expositions et des publications de catalogues en plusieurs volumes. Je mentionne brièvement: *Rhin et Meuse — Art et culture de 800 à 1400*, Cologne 1973; *Les Stauffer*, Stuttgart 1977; *Le parlars et le beau style de 1350 à 1400*, Cologne 1978; *Les Medicis*, Florence 1980.

L'exposition est utilisée comme moyen d'atteindre un but; cependant, cela ne vaut que dans la mesure où le matériel est travaillé de façon méthodique à tous les niveaux. La longueur du temps de contemplation est une autre question et elle dépend du nombre de visiteurs. On a calculé, lors de l'exposition géante de Picasso au Musée d'art moderne de New York en 1980, que le visiteur moyen avait besoin de cinq heures pour voir les 906 chefs-d'œuvre, à raison de vingt secondes par œuvre. Ici, on n'a pas tenu compte de l'effort des visiteurs pour s'approcher d'un tableau. Je crois que le plus important pour ces visiteurs est de s'être trouvés tout près de ces œuvres, comme lors d'un concert des Rolling Stones où de 50 à 70 000 personnes entre 15 et 45 ans ont éprouvé une fois dans leur vie l'accélération émotionnelle d'une exaltation de masse. Il n'y a

Pollock, Newman, Matisse, Franz Kline and David Smith, which was a major topic of discussion among many visitors.)

In talking about "visitors", we have to state that the media have put museums under almost frightful pressure today. Instead of being in a position to devote themselves to the renewal and the careful growth of their collections, to attempt to discover new, surprising relationships between their works, to organize small exhibits which throw light on their collections, they are forced by attendance figures to invest their energy in large, "media-suitable" exhibits. A media-suitable exhibit is one which corresponds to the expectations of a broad stratum of the public and, thus, also to those of the mass media: from Tutankhamen to Picasso. On the other hand, it has proven that exhibits of young artists who are internationally known but who cannot confirm any preconceptions in advance do not attract any more visitors today than they did twenty or thirty years ago. When the art world in Germany proudly announced two years ago that more people had visited museums in one year than had attended soccer matches, it was very probably unaware of this fact. Media-suitable exhibits, whose quality, incidentally, I would by no means like to degrade, are today more a matter of "tourist management". Opinions may be divided regarding the meaning and purpose of such exercises, but museums should be relieved of this burden — (and this is wishful thinking because the restorers are the ones who suffer). It may well be known that in Italy exhibits of contemporary art are more likely to be used by art critics to make a name for themselves through the publication of comprehensive catalogues. However, it is precisely in the historical field that it has been shown that in European countries long-term research can only be financed through exhibits and the publication of comprehensive, multi-volume "catalogues". Briefly, examples are: *Rhein und Maas — Kunst und Kultur 800 — 1400 (The Rhine and the Meuse — Art and Culture 800 — 1400)*, Cologne, 1973; *Die Stauffer (The Hohenstaufen)*, Stuttgart, 1977; *Die Parler und der Schöne Stil 1350 — 1400 (The Parlers and the Beautiful Style, 1350 — 1400)*, Cologne, 1978; the *Medici*, Florence, 1980. The exhibit is used as a means to a goal, however, in a meaningful way insofar as the material is systematically processed on "all levels." The effectiveness of the exhibits on the public is guaranteed, but the strain of a visit cannot be foreseen. How great the appreciation factor is, is another question despite the never-ending lines of visitors. On the occasion of the huge Picasso exhibit in the MOMA (New York, 1980), it was calculated that, based on an average viewing time of 20 seconds, it would take a visitor five hours to view the entire 906 works of art. Not taken into account in this calculation was the time required, due to the crowds of visitors, to work one's way up close to the works... I think that the most important thing for these visitors is to have been there, like attending a Rolling Stones concert where

pas de raison d'être pessimiste. Qui s'occupe de l'art sait à quoi s'attendre. Qui s'occupe du public de l'art sait quel genre de stratégie il doit appliquer. Existe-t-il un juste milieu? Je ne crois pas. Les uns font des recherches, les autres vulgarisent. Les deux tendances sont légitimes. A ce propos, Edy de Wilde a dit, en parlant du Centre Pompidou: «Le public entre par l'entrée principale, et l'art s'échappe par les petites portes de derrière.» Pour ma part, l'art m'intéresse en tant qu'exploration.

Jean-Christophe Ammann
Basel
Août 1982

Traduction Diane Caouette et Nicole Morin-McCallum

50 to 70,000 people between 15 and 45 years of age want to experience the emotional acceleration of mass enthusiasm once in their lives. There is no reason for pessimism. Whoever is involved with "art" knows what it is all about. Whoever is involved with the art "public" knows the kind of strategies he has to employ. Is there a middle road? I do not think so. One is doing research, the other is popularizing it. Both ways are legitimate. Edy de Wilde put it this way, referring to the Centre Pompidou: "the public comes in through the main entrance and art goes out through the back door". I am interested in art as research.

Jean-Christophe Ammann
Basel
August, 1982

Translation "German Translation Service"
(D. & H. Haynes)

Michael Asher

73^e EXPOSITION AMERICAINE, GALERIE 219,
THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO,
9 JUIN — 5 AOÛT 1979

En 1979, Michael Asher fut invité à participer à «la 73^e exposition américaine» de l'Institut des Beaux-Arts avec quinze autres artistes. Sa contribution à cette exposition fut de déplacer la sculpture de George Washington — une copie exacte en bronze de la statue du 18^e siècle de Jean Antoine Houdon — de la position qu'elle occupait devant l'entrée de l'Institut des Beaux-Arts, avenue Michigan, pour la placer au centre de la Galerie 219, à l'intérieur du musée. La sculpture de Washington, commandée pour le Capitole d'Etat de Richmond, Virginie, fait partie de vingt-deux coulages ultérieurs, faits à partir de l'original en marbre, sculpté par Houdon en 1788. Entre le moment où elle fut acquise par le musée en 1917 et celui où elle fut placée dans la Galerie 219, à l'exception d'une brève période, la statue en bronze de Washington se trouvait à l'extérieur, devant l'entrée principale de l'Institut des Beaux-Arts. Installée sur un piédestal de quatre pieds, elle avait été placée, à l'origine, au rez-de-chaussée, sous la voûte centrale de la façade pour être déplacée, dans les années passées, vers l'avant, suivant le même axe central, et installée en haut de l'escalier conduisant au musée. En fait, pendant plus de la moitié d'un siècle, installée en son centre, elle faisait pratiquement partie intégrante des arcades de la façade du musée.

La Galerie 219, une pièce relativement petite consacrée aux peintures, sculptures et arts décoratifs du 18^e siècle, se trouve au deuxième étage du musée et, pour respecter la chronologie, entre des galeries réservées à l'art européen antérieur et d'autres réservées à l'art européen ultérieur. Les œuvres présentées dans cette pièce sont, à dessein, exposées du plancher au plafond sur un fond gris, bleu-vert, qui rappelle les habitudes du 18^e siècle. La décision d'Asher d'installer la statue de bronze patiné, vieilli, au centre de la Galerie 219, changea l'aspect général de la pièce tandis que la sculpture elle-même perdit la signification qu'elle avait. Déplacé de l'entrée principale du musée où il avait un sens commémoratif et décoratif, *George Washington* fut mis à un endroit où il est vu en rapport avec d'autres arts. Exposée au milieu de la galerie, au niveau de l'œil, la sculpture de Washington perdit son rôle précédent de monument public. Dans un court texte visant à guider les visiteurs de la Galerie 219 vers le reste de «la 73^e exposition américaine», Asher dit: «Ce qui m'intéresse dans cette œuvre, c'est le rôle qu'elle joue dans le contexte du 18^e siècle plutôt que le rôle qu'elle jouait avant par rapport à la façade du bâtiment... Installée à l'intérieur de la Galerie 219, la sculpture peut être vue en fonction des idées exprimées dans d'autres œuvres européennes de la même période.»

«La 73^e exposition américaine» fournit le contexte immédiat de cette œuvre mais, comme Asher le dit dans la conclusion de sa déclaration écrite au sujet de l'exposition: «En plaçant cette sculpture dans son contexte temporel à la Galerie 219, je la place dans le contexte d'une exposition contemporaine, manifestant ainsi ma participation à cette exposition.» Ainsi, non seulement une

73RD AMERICAN EXHIBITION, GALLERY 219,
THE ART INSTITUTE OF CHICAGO, CHICAGO,
JUNE 9 - AUGUST 5, 1979

In 1979 Michael Asher was invited to participate in the Art Institute's 73rd American Exhibition along with fifteen other artists. As his contribution to this exhibition, Asher removed the museum's sculpture of *George Washington* — a bronze replica of the 18th century statue by Jean Antoine Houdon — from its position in front of the Art Institute's Michigan Avenue entrance and placed it in the centre of Gallery 219 inside of the museum. The sculpture of Washington is one of twenty-two later casts of the marble original of 1788 by Houdon, commissioned for the state capitol in Richmond, Virginia. From the time of its acquisition by the museum in 1917 until its removal to Gallery 219 the bronze sculpture of Washington (with one brief interlude) stood outside at the main entrance to the Art Institute. Installed on a four-foot pedestal, it initially had been positioned under the central arch of the building's ground floor facade but in recent years was moved forward on the same central axis, out from under the arch, to stand at the top of the steps leading up to the museum. Therefore, for over half a century it functioned as an almost permanent fixture in the centre of the museum's arcaded facade.

Gallery 219, a relatively small room devoted to European painting, sculpture and decorative arts of the late 18th century, is located on the second floor of the museum, chronologically situated between galleries containing earlier and later European art. The works in this room are displayed from floor to ceiling against a gray, blue-green background in a manner deliberately reminiscent of 18th century installation practises. Asher's installation of the green patinated, weathered bronze stature in the centre of Gallery 219 changed the aspect of the room as a whole, while the sculpture itself lost its previous meaning. Having been displaced from the front entrance of the museum, where it had served as a commemorative and decorative object, *George Washington* was put in the position of being seen in conjunction with other art. By being shown in the middle of the gallery at eye level, the sculpture of Washington was divested of its former purpose as a public monument. In a short text for guiding visitors between Gallery 219 and the rest of the 73rd American Exhibition Asher stated: "In this work I am interested in the way the sculpture functions when it is viewed in its 18th century context instead of in its prior relationship to the facade of the building... Once inside Gallery 219 the sculpture can be seen in connection with the ideas of other European works of the same period."

The 73rd American Exhibition constituted the immediate context of this piece, but as Asher himself concluded in his written statement for the exhibition, "By locating the sculpture within its own time frame in Gallery 219, I am placing it within the framework of a contemporary exhibition, through my participation in that exhibition." Thus, not only was an entire 18th century gallery installation included in a contemporary



galerie complète du 18^e siècle fut-elle incluse dans une exposition contemporaine mais, des œuvres du 18^e siècle — y compris une sculpture possédant tous les attributs traditionnels — servirent de base à la création d'une œuvre d'art complètement originale.

L'installation d'Asher élimina de manière radicale la division traditionnelle, bien que changeante, entre la réalité artistique et la réalité non-artistique. Toute l'installation de la Galerie 219, y compris la sculpture de Houdon, fournit le contexte réel immédiat de l'œuvre; en même temps, l'espace véritable ou «réel» de la galerie demeura aussi l'espace du spectateur. De plus, les peintures accrochées aux murs conservèrent leur statut en tant qu'art dans la mesure où la Galerie 219 continuait à jouer le rôle de galerie-musée. Dans le contexte de l'installation d'Asher, les peintures elles-mêmes étaient les éléments de la réalité donnée. La perspective traditionnelle ayant ainsi été étonnamment renversée, l'art accroché aux murs devenant réalité-dans-le-contexte-de-l'art par opposition à la réalité devenant art-dans-le-contexte-de-la-réalité, l'œuvre se manifestait avec esprit. Le personnage de Washington, ayant perdu sa stature héroïque, rappelait le souvenir de la sculpture traditionnelle isolée dans l'espace — le monument — maintenant catalyste d'une nouvelle œuvre d'art.

exhibition, but 18th century works — including a sculpture possessing all the most traditional attributes — were used as the material for the creation of a totally original work of art.

Asher's piece, in a radical fashion, eliminated the traditional, though constantly changing, division between art and non-art reality. The entire installation of Gallery 219, including the Houdon sculpture, furnished the immediate, given reality of the piece; at the same time the actual or "real" space of the gallery remained the space of the viewer as well. The paintings on the walls, moreover, individually retained their status as art in that Gallery 219 continued to serve as a museum gallery. Within Asher's piece the paintings, too, functioned as elements of the given reality. Having thereby turned traditional perspective astonishingly around with the art on the walls becoming reality-in-the-context-of-art as opposed to reality becoming art-in-the-context-of-reality, the work wittily commented on itself. The figure of Washington, deprived of its heroic stature, served as a reminder of the traditional, spatially isolated sculpture — the monument — now a catalyst for a new work of art.

Anne Rorimer
Chicago, 1983

Anne Rorimer
Chicago, 1983

INSTALLATION, GALERIE BERGMAN,
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO,
1 JUIN - 12 AOÛT, 1979

Une installation de Michael Asher, formée de dix-huit plaques d'aluminium enlevées temporairement de la décoration de la façade du musée, fut placée sur le mur du fond de la Galerie Bergman. Cette installation se voyait de la rue à travers les fenêtres de la promenade vitrée. A propos de cette œuvre, l'auteur dit: «L'installation, faite aux frais du musée, est la première œuvre conceptuelle de sa sorte au sein de la collection permanente d'un musée et peut être réinstallée chaque année jusqu'au début des travaux d'agrandissement du musée. Après chaque installation, la décoration est remise à sa place d'origine. L'effet frappant de l'œuvre, les possibilités d'utilisation et la disponibilité de fonds permettront chaque installation future.»

L'intention était de mettre cette œuvre en corrélation avec quelques-unes des idées semblables utilisées pour l'installation MCA qui était exposée en même temps.

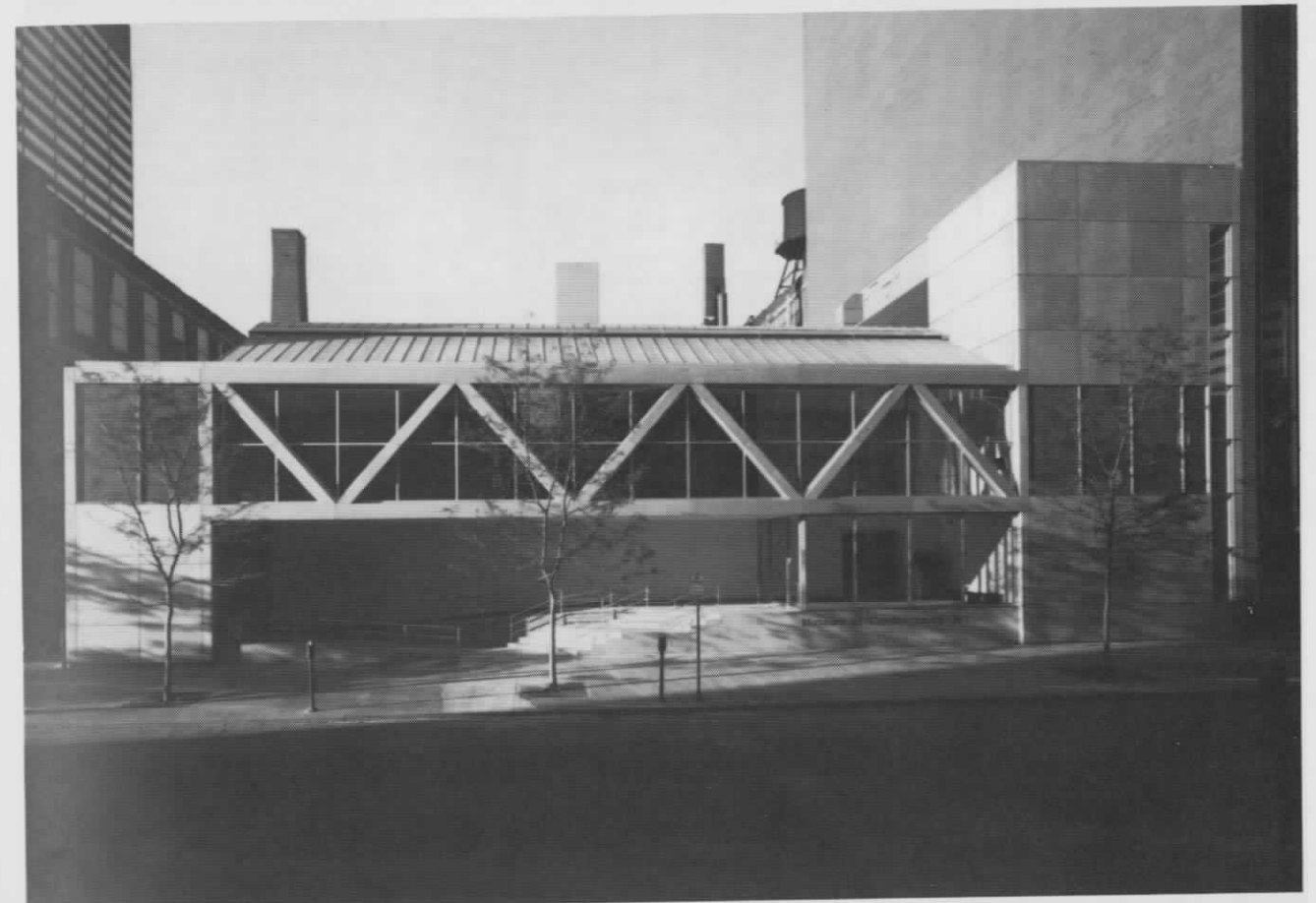
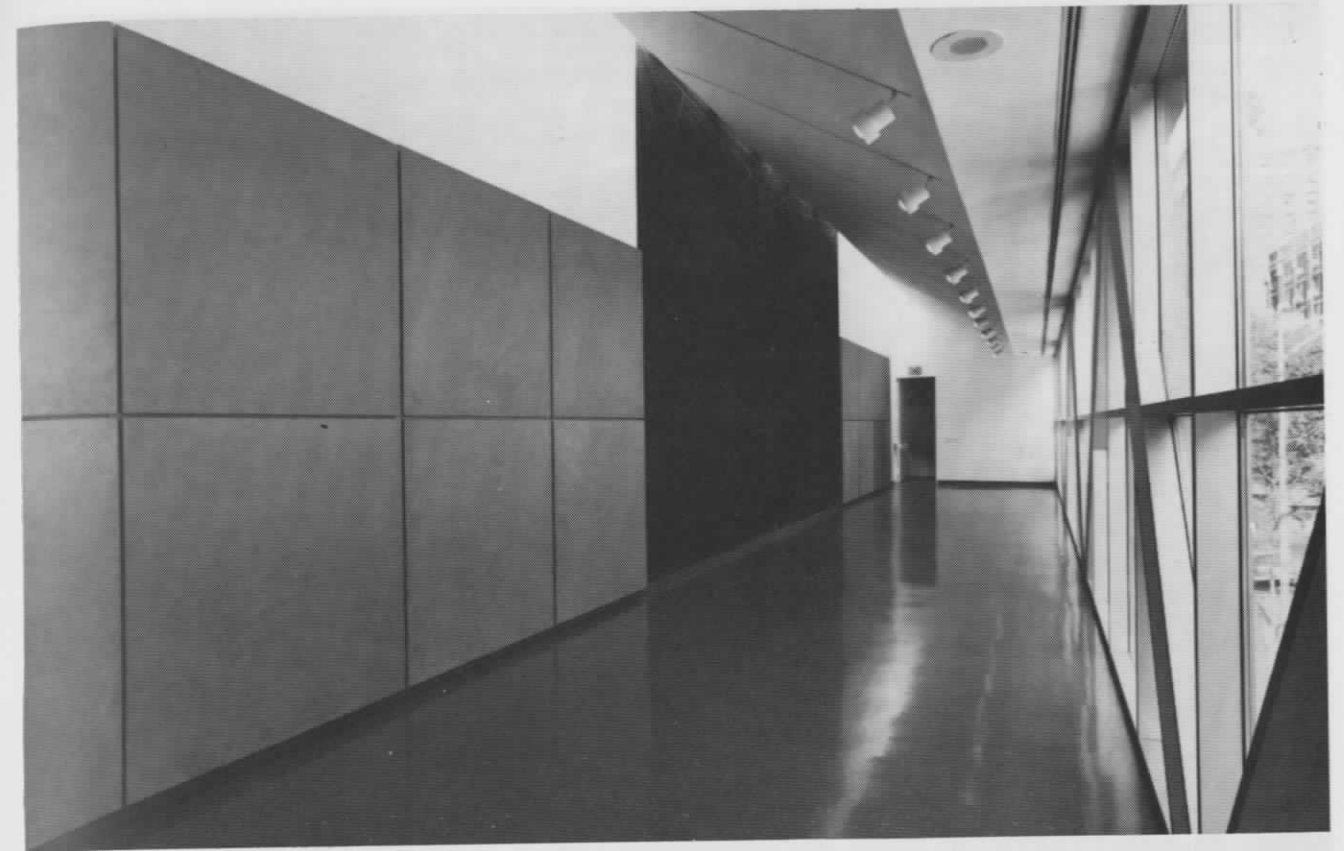
INSTALLATION, THE BERGMAN GALLERY
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO,
JUNE 1 - AUGUST 12, 1979

An installation by Michael Asher, consisting of eighteen aluminum plates temporarily removed from the cladding that composes the facade of the museum building, was placed on the back wall of the Bergman Gallery. The installation was also visible from the street through the windows of the glassed-in promenade.

About this work the artist said:

"The installation, which has been purchased by the Museum, is the first conceptual work of its kind in a museum permanent collection and can be reinstalled yearly up to the beginning of further building expansion. After each installation the ornamentation is put back into its original place. The work's effectiveness, use value and the availability of funds will make each future installation possible."

This work was meant to correlate with some of the same ideas involved in the MCA installation (see following pages), which was on view at the same time.





BURT LANCASTER...The Kentuckian

MICHAEL ASHER



My contribution to ART IN LOS ANGELES - The Museum as Site: Sixteen Projects is the reinstallation of the county sign on the path between the B.G. Cantor Sculpture Garden and the lake pit adjacent to Wilshire Boulevard in Hancock Park. The painting *The Kentuckian* by Thomas Hart Benton is part of the permanent collection of the Los Angeles County Museum of Art.



◀ ART IN LOS ANGELES — DIX-SEPT ARTISTES DES ANNEES SOIXANTE.
LE MUSEE EN TANT QUE SITE: SEIZE PROJETS.
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART, LOS ANGELES.
21 JUILLET - 4 OCTOBRE, 1981

Ma contribution à *Art in Los Angeles — Le Musée en tant que Site: Seize projets* est la réinstallation de la pancarte sur le sentier qui va du B.G. Cantor Sculpture Garden au lac que longe Wilshire Boulevard dans le parc Hancock.

La peinture *The Kentuckian* par Thomas Hart Benton fait partie de la collection permanente du Los Angeles County Museum of Art.

Le panneau-affiche est une reproduction d'un cliché tiré du film "The Kentuckian".

ART IN LOS ANGELES — SEVENTEEN ARTISTS IN THE SIXTIES.
THE MUSEUM AS SITE: SIXTEEN PROJECTS.
LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART, LOS ANGELES.
JULY 21 - OCTOBER 4, 1981.

"My contribution to *Art in Los Angeles — The Museum as Site: Sixteen Projects* is the reinstallation of the county sign on the path between the B.G. Cantor Sculpture Garden and the lake pit adjacent to Wilshire Boulevard in Hancock Park. The painting *The Kentuckian* by Thomas Hart Benton is part of the permanent collection of the Los Angeles County Museum of Art."

The stanchion poster shows the original production still for the film "The Kentuckian".

AA BRONSON

L'HUMILIATION DU BUREAUCRATE:
LES CENTRES ALTERNATIFS - MUSÉES PAR DES ARTISTES
THE HUMILIATION OF THE BUREAUCRAT:
ARTIST-RUN CENTRES AS MUSEUMS BY ARTISTS

«...Il faut d'abord que l'excitabilité de toute la machine ait été rendue plus intense par l'ivresse. Toutes sortes d'ivresses, quelle qu'en soit l'origine, ont ce pouvoir, mais surtout l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme la plus ancienne et la plus primitive de l'ivresse. Ensuite, l'ivresse qu'entraînent toutes les grandes convoitises, toutes les émotions fortes. L'ivresse de la fête, de la joute, de la prouesse, de la victoire, de toute extrême agitation: l'ivresse de la cruauté, l'ivresse de la destruction, l'ivresse née de certaines conditions météorologiques (par exemple le trouble printanier), ou sous l'influence des stupéfiants, enfin l'ivresse de la volonté, l'ivresse d'une volonté longtemps retenue et prête à éclater. L'essentiel, dans l'ivresse, c'est le sentiment d'intensification de la force, de la plénitude. C'est ce sentiment qui pousse à mettre de soi-même dans les choses, à les forcer à contenir ce qu'on y met, à leur faire violence: c'est ce qu'on appelle l'idéalisation. Débarrassons-nous ici d'un préjugé: l'idéalisation ne consiste nullement, comme on le croit communément, à faire abstraction - ou soustraction - de ce qui est mesquin ou secondaire. Ce qui est décisif au contraire, c'est de mettre violemment en relief les traits principaux, de sorte que les autres s'estompent.

Dans cet état, l'on enrichit tout de sa propre plénitude, tout ce que l'on voit, tout ce que l'on veut, on le voit gonflé, tendu, fort, plein à craquer de force. L'homme qui connaît cet état transfigure les choses jusqu'à ce qu'elles lui renvoient l'image de sa puissance, jusqu'à ce qu'elles ne soient plus que des reflets de sa perfection. Ce qui l'oblige à tout transfigurer, à tout rendre parfait, c'est...l'art.»

Nietzsche, *Crépuscule des Idoles*, 1888.¹

En tant qu'artiste qui se prononce sur les musées d'artistes, qui raconte sa propre histoire, une histoire qui commence en 1968, une histoire canadienne où évoluent des personnages canadiens très complexes rêvant le rêve national d'une communauté unie, en d'autres mots, d'un réseau de communautés d'un océan à l'autre dans cette évocation récente d'une conscience collective qui semble être notre destin national; en tant qu'artiste canadien à la recherche d'un milieu de l'art comme celui de New York, de Londres ou de Paris dans les années trente; en tant qu'artiste canadien typiquement incapable d'imaginer la réalité d'un milieu de l'art au Canada sauf sous forme de rêve projeté sur le paysage canadien, ainsi qu'un tissu conjonctif d'un océan-à-l'autre-splendide-océan; en d'autres mots, une communauté onirique reliée aux media et reflétée par ces derniers, une communauté dont l'authenticité est établie par son propre

"...Intoxication must first have heightened the sensibility of the whole machine before it can come to any art. And all kinds of special varieties of intoxication have the power to work in this way: above all, that of sexual excitement, which is the first and oldest form of intoxication. And then, too, the intoxication that comes with any great desire, any great emotion: the intoxication of the festival, of a combat, bravado, victory, or of any extreme movement; the intoxication of ferocity; the intoxication of destruction; intoxication under various sorts of meteorological influence, that of spring, for example; or under the influence of narcotics; or finally the intoxication sheerly of the will, of an overcharged, inflated will. The essential thing in all intoxication is the feeling of heightened power and a fullness. With this feeling one addresses oneself to things, *compels* them to receive what one has to give, one overpowers them: and this procedure is called *idealization*. But let us, right here, get rid of a prepossession: idealization does *not*, as is generally thought, consist in leaving out, a subtraction of the insignificant, the incidental. What is decisive, rather, is a tremendous exaggeration of the main features, before which those others disappear.

In this condition, one enriches everything out of one's own abundance: whatever one sees or desires, one sees swelling, bursting, mighty, overlaid with power. The individual in this condition changes things until they are mirrors of his own energy - reflections of his own perfection. And this compulsion to change things to perfection - is art."

Nietzsche, *The Twilight of the Idols*, 1888.

As an artist writing about museums by artists, about my own history, which is a story beginning in 1968, a Canadian story with elaborately Canadian characters dreaming the Canadian dream of one community, that is a network of communities, sea to sea, in that reticent evocation of collective consciousness which seems our national destiny; as a Canadian artist then, wanting a Canadian art scene just like in New York, or London, or Paris in the thirties; as a Canadian artist typically unable to picture the reality of a Canadian art scene except as a dream projected upon the national landscape as a sea-to-shining-sea connective tissue; that is as a dream community connected by and reflected by the media; that is, authenticated by its own reflection in the media; as such a Canadian artist desiring to see not necessarily himself, but the picture of his art scene pictured on TV; and knowing the impossibility of an art scene without real

reflet dans les media; en tant qu'artiste canadien ne désirant pas nécessairement se voir lui-même à la télévision, mais plutôt voir le milieu de l'art dans lequel il vit, un artiste conscient de l'impossibilité d'un milieu de l'art sans véritables musées (le Musée des beaux-arts de l'Ontario n'était pas pour nous un véritable artistes véritables revues d'art (non, *artscanada* n'était pas pour nous une véritable revue d'art), sans véritables artistes (nous ne considérons pas Harold Town comme un véritable artiste et nous avons oublié que nous étions nous-mêmes de véritables artistes parce que nous n'avions pas notre place dans les media; on parlait des vrais artistes comme Frank Stella dans *Artforum*, par exemple); en tant qu'artiste à la recherche de cette image de ce milieu de l'art, de cette réalité d'un océan-à-l'autre splendide-océan, il me parût alors naturel de faire appel à nos attributs nationaux que sont la bureaucratie et l'éthique protestante du travail, pour travailler, parfois seuls, parfois ensemble, dans le but de démêler l'écheveau intellectuel de la période qui suivit les années soixante pendant laquelle furent créés les centres alternatifs, les vidéos produits par des artistes et les revues dirigées par des artistes. Cette situation nous permit enfin de nous laisser aller à être nous-mêmes, de nous considérer comme faisant partie d'un milieu de l'art. Et nous en faisons partie.

MES PREMIÈRES ARMES

Les media constituent un moyen de fabriquer un tissu, sinon d'une activité réelle (comme c'est le cas du milieu de l'art à New York), du moins comme ébauche d'un milieu de l'art: une appropriation, un geste, une configuration. La configuration canadienne prend bien entendu la forme d'une ligne, une ligne longue de cinq mille miles et large de cent miles, la région géographique habitée du Canada blottie innocemment dans le giron de la frontière américaine et nourrie par la stimulation agressive des revues américaines, de la radio américaine et de la télévision américaine qui nous renvoie l'image de notre réalité comme étant celle du mari au travail, le grande tourbillon d'activité masculine moite de l'autre côté de la frontière, pendant que nous, blanche princesse protégée par la blancheur de neige de notre couverture de passivité et nos bonnes manières, attendons avec patience la stimulation de ces rapports viriles provenant du monde réel... nous les spectateurs parfaits.

C'est en 1968 que la proximité et la division qui existaient à la frontière américaine, se sont surtout fait sentir. Nous avons ressenti l'absence de participation au milieu de l'art. Nous avons ressenti le sentiment canadien d'un rapport pitoyable avec les revues d'art, ce rapport important avec les revues d'art. Nous lisions *Village Voice*, nous lisions *Artforum*, mais ne lisions pas *artscanada*. Nous n'avions pas notre propre revue d'art; nous n'avions pas de tribune.

C'est en 1968 que Jorge, Felix et moi-même formions General Idea, sans vraiment nous en rendre compte, ne lui donnant en fait ce nom qu'en 1970. Frais émoulus de l'époque psychédélique de la fin des années soixante, avec sa révolution étudiante, ses affiches fluorescentes, ses journaux clandestins, Marshall McLuhan, et inspirés

museums (the Art Gallery of Ontario was not a *real* museum for us), without real art magazines (and *artscanada* was not a *real* art magazine for us), without *real* artists (no, Harold Town was not a *real* artist for us, and we forgot that we ourselves were real artists, because we had not seen ourselves in the media – *real* artists, like Frank Stella, appeared in *Artforum* magazine); as such an artist desiring such a picture of such a scene, such a reality from sea-to-shining-sea, then, it was natural to call upon our national attributes – the bureaucratic tendency and the protestant work ethic – and working together, and working sometimes not together we laboured to structure, or rather to untangle from the messy post-Sixties spaghetti of our minds, artist-run galleries, artists' video, and artist-run magazines. And that allowed us to allow ourselves to see ourselves as an art scene. And we did.

A TASTE OF BLOOD

Yes, the media is a means of fabricating a tissue, if not of actual activity (as in the physicality of the New York art scene) at least as a sort of sketch of an art scene – an abstraction, a gesture, a configuration. The Canadian configuration is of course a line: five thousand miles long and one hundred miles deep, the pattern of inhabited Canada nestling innocently against the belly of the American border, nurtured by the aggressive foreplay of American magazines, American radio, American television, all portraying for us reality as something our American husband does at work, a great turmoil of masculine sweaty activity on the other side of the border, while we, the great white princess protected by our snow-white blanket of inactivity and our good manners, wait to be stimulated by these muscular reports of the real world... we who are so good at watching and listening.

In 1968, especially, we felt the closeness and the divisiveness of the American border. We felt the lack of feeling ourselves as part of an art scene. We felt the great Canadian sense of a pitiable relationship to magazines, an important relationship to magazines. We read the *Village Voice*. We read *Artforum*. We didn't read *artscanada*. We had no magazine of our own, no voice of our own.

In 1968 we formed General Idea, Jorge and Felix and I, not really knowing this was what we were doing, not in fact inventing the name until 1970. Emerging from the late Sixties psychedelia of student revolution, fluorescent posters, underground newspapers and Marshall McLuhan, and inspired by Canada's first artist-run centre, the unbeatable, unforgettable, indescribable wonder that was Intermedia (where Jorge performed his first art performance in Vancouver in 1968) and carrying the memories of other, less celebrated projects – the short-lived artist-run gallery in Winnipeg where Felix first exhibited and the independent publishing and networking of the Winnipeg free school and underground newspaper where I first tasted blood, the blood, as it were, of the will – we pooled our fantasies in the druggy way characteristic of the time to actualize our Burroughsian dream of a transcanada art scene.

par le premier centre alternatif (en anglais «artist-run centre»), l'imbattable, l'inoubliable, l'indescriptible merveille que fut *Intermedia* (où Jorge présenta sa première performance à Vancouver en 1968) et avec en mémoire le souvenir de d'autres projets moins célèbres – l'éphémère centre alternatif de Winnipeg où Felix fit sa première exposition ainsi que la maison d'édition et le réseau indépendant de l'école libre de Winnipeg où j'ai fait mes premières armes à force de volonté – nous avons mis en commun nos phantasmes à la façon droguée caractéristique de l'époque afin de réaliser notre rêve burroughsien² d'un milieu de l'art pan-canadien.

NOS ACTIVITÉS, NOS VOYAGES

Oui, nous ignorions qu'il existait un milieu de l'art, mais il existait cependant. Nous connaissions tous *Intermedia* qui regroupait une panoplie d'artistes, de cinéastes, d'écrivains et de poètes de Vancouver, et lorsque *Intermedia* disparut, nous avions l'impression que c'était la fin d'une époque: la lueur d'espoir s'éteignit au fond de nous, l'espoir d'un ailleurs meilleur, complètement indépendant du système des galeries et des musées. Il nous a tout de même été possible de travailler avec la Vancouver Art Gallery et je me dois ici de souligner le programme innovateur de cette dernière à l'époque. Nous croyions tous que ce type de participation et de volonté de la part de l'artiste était la seule voie à suivre pour nous. Et maintenant, voilà qu'elle n'existait plus. Pourquoi? Nous n'étions pas certains de la réponse. Ces événements n'ont pas eu lieu simultanément, mais à la même époque, cette époque annoncée par «l'été d'amour» de 1967 qui atteignit son apogée au moment de la formation du RACA³ en 1976. Entre-temps, Iain et Ingrid Baxter avaient lancé, à l'université Simon Fraser, la compagnie N.E. Thing, qui constituait elle aussi un moyen d'autodétermination dont le but était d'éviter le système des galeries, le bureau des artistes, le musée ayant accès aux coffres des grandes compagnies. N.E. Thing constituait un phénomène très canadien. Elle utilisait le télex et les systèmes de communication.

Il se passait aussi des choses à Vancouver; nous pouvons maintenant constater le rôle qu'à joué Vancouver dans l'histoire de l'art au Canada: après *Intermedia*, Michael Morris, Gary Lee Nova et Vincent Trasov lançaient *Image Bank*, dans le but d'éviter le cul-de-sac du néant – aucune exposition, aucune critique, aucun milieu de l'art – et de créer un milieu de l'art décentralisé fondé sur les échanges d'images entre artistes à travers le Canada. On donna plus tard à ce phénomène le nom d'«art postal». Le terme était à la fois juste et inexact. Ce phénomène correspondait à l'époque à un besoin. *Image Bank* était basé sur l'image d'un virus, une façon de créer un réseau en créant un besoin de communication décentralisé entre les artistes et les autres et en répondant à ce besoin. Comme la maladie, cette communication s'est répandue dans la communauté artistique telle une épidémie, sans tenir compte du système de l'art en place (si le terme «système» est un terme juste pour désigner ces institutions impénétrables), créant une communauté fondée sur un réseau national et international.

WHAT WE WERE ALL DOING HOW WE REALLY WANTED TO TRAVEL

Yes, we didn't know there was an art scene, but there was. We all knew about *Intermedia*, the Vancouver assemblage of artists, film-makers, writers, poets, and intermedia artists, and when *Intermedia* faded we all felt something great had faded, something great inside us had faded, this clue to a future lifestyle, completely independent of the gallery system, the museum system, yet able in fact to cooperate with the Vancouver Art Gallery (and here the Vancouver Art Gallery must be commended for its astoundingly innovative programme of the period); and we all felt that this sort of community involvement and self-determination on the part of the artist was the only way that anything would ever happen for us here. And now it was gone. Why? We were not sure.

Meanwhile – let us say meanwhile because all these events were not absolutely concurrent: they all happened in the same period, that period which was announced by the 'summer of love' of 1967 and culminated in the formation of ANNPAC in 1976 – meanwhile, Iain Baxter and Ingrid Baxter had started the NE Thing Company up at Simon Fraser University, and this too was a sort of self-determining method of bypassing the gallery system, the artist's office as museum reaching into the corporate pocketbooks of big business. That was a very Canadian thing. The NE Thing Company recognised telex and the communications systems as something for them and it was.

Also in Vancouver, and we see how instrumental Vancouver was in Canada's art history, Michael Morris, Gary Lee Nova and Vincent Trasov were beginning their post-*Intermedia* *Image Bank*, devised to bypass the dead-end street of the impossibility of nothing – no gallery shows, no reviews, no art scene – and to begin a decentralized art scene based on long-distance exchange of images between artists. This was later called Mail Art. It was and it wasn't. It answered a need of the time. *Image Bank* was a theory of image virus, a means of networking by creating a need and answering a need for decentralized communication between artists and others. Like a disease, this communication spread through the artistic population to create a sort of cultural epidemic ignoring the established art system (if "system" is in fact a credible word for those static impenetrable institutions) and establishing a community based on national and inter-national networking.

Back in the inscrutable east, several events are worth noting, the first being the Festival of Underground Theatre in 1970, which brought to Toronto such diverse groups as the Cockettes from San Francisco and the Bread and Puppet Theatre from New York. General Idea performed its first video performance entitled *What Happened* based on the script by Gertrude Stein, and Marien Lewis heckled through the entire thing. Many artists had tangential connections to the theatre scene at this time, for only in this scene was the massive cultural growth of the Seventies already visible, and this festival may be seen as an influence on Toronto performance.

At this same event, General Idea performed the 1970

Du côté de l'Est mystérieux, plusieurs événements sont dignes de mention: le premier est le Festival du théâtre clandestin de 1970 qui présenta des groupes aussi différents que les Cockettes de San Francisco et le Bread and Puppet Theatre de New York. General Idea y présenta sa première performance vidéo intitulée *Que s'est-il passé?*, basée sur un texte de Gertrude Stein, et Marien Lewis chahuta tout au long du spectacle. Un grand nombre d'artistes avaient des liens indirects avec le théâtre, car à cette époque, la poussée culturelle des années soixante-dix n'était visible que dans le théâtre, et ce festival a probablement influencé la performance à Toronto.

C'est pendant ce même festival que General Idea présenta sa performance intitulée *Le concours de beauté Miss General Idea de 1970*, qui atteignit son apogée l'année suivante lors de la présentation du *Concours de beauté Miss General Idea de 1971*. Il est important, à ce stade, d'examiner le début de la formation du réseau canadien: les troussees de participation au concours de 1971 furent envoyées à des participants à travers le Canada, dont Michael Morris, Gary Lee Nova et Vincent Trasov de *Image Bank* ainsi que Margaret Coleman, la mère de Victor Coleman de la maison d'édition Coach House. Chacun des participants devait remplir la formule de participation et faire parvenir une photographie de lui-même ou du participant de son choix, portant la robe Miss General Idea (fournie dans la trousse). David Silcox et Dorothy Cameron étaient les juges du concours. Les documents de participations furent exposés à A Space. La grande cérémonie de la remise des trophés eut lieu au Musée des beaux-arts de l'Ontario. On peut considérer cette cérémonie comme la représentation de la possibilité d'être riche, célèbre, séduisant et désiré par des multitudes, actualisant ainsi la réalité d'un vaste milieu de l'art canadien désirable en réponse au rituel de l'ouverture des enveloppes et des applaudissements à notre propre performance. Cet événement créait un véritable milieu de l'art dont l'élément essentiel était l'ironie.

Il ne faut toutefois pas oublier que vers la fin de 1970 et au début de 1971, la Galerie Nightingale de Chris Young était envahie par le groupe des cinq: Ian Carr-Harris, Stephen Cruise, Robert Bowers, John McEwen et Marien Lewis se demandaient nerveusement que faire de cet espace sans forme étrangement ouvert. Le journal clandestin *Gorilla* s'y installa et démenagea aussitôt; on y retrouvait des gens du milieu du théâtre et de la performance. *Projet 70*, leur exposition inaugurale de quelque chose — aucun d'entre nous ne savait de quoi il s'agissait, mais c'était quelque chose — importa Dennis Oppenheim et exposa, comme symboles de changement, des travaux par General Idea, Ian Carr-Harris, Stephen Cruise, John McEwen et d'autres. Et encore: quand cet immeuble de deux étages plutôt élégant fut rasé par un incendie, notre groupe des cinq se mit à la recherche d'un espace et trouva une ancienne écurie dont les origines plus modestes font appel à l'éthique protestante, qui n'attendait que l'invasion de ces artistes à la sensibilité à fleur de peau menés par Mère Marien qui, comme Victoire, les menait au combat contre les galeries et les musées pour

Miss General Idea Pageant, which culminated the following year in the 1971 *Miss General Idea Pageant*. Now here we must look at the Canadian networking tendencies beginning: the 1971 entry kits were sent to contestants across Canada, including Michael Morris, Gary Lee Nova and Vincent Trasov of *Image Bank*, and including Margaret Coleman, Victor Coleman's mother at the Coach House Press. Each contestant sent in entry forms and photographs of themselves or the contestant of their choice in the *Miss General Idea Gown* (supplied in the kit). David Silcox and Dorothy Cameron were judges. The entries were exhibited at A Space. A Grand Awards Ceremony was held at the Art Gallery of Ontario. We may see this ceremony as a visualisation of the possibility of being rich, famous and glamorous, desired by throngs actualising the reality of a vast and desirable Canadian art scene in response to the ritual of opening envelopes and applauding their own performance. This made a real art scene. The essential ingredient was irony.

But let us not forget that as 1970 ended and 1971 began, Chris Young's Nightingale Gallery was being inseminated by the gang of five — Ian Carr-Harris, Stephen Cruise, Robert Bowers, John McEwen and Marien Lewis were nervously hovering about this unformed but oddly open space wondering what to do. *Gorilla*, the underground newspaper, moved in, moved out. Theatre and performance connections were in the air. *Project 70*, their inaugural exhibition of something — none of us knew what but all of us knew something — imported Dennis Oppenheim and exhibited, as clues towards a new scene, works by General Idea, Ian Carr-Harris, Stephen Cruise, John McEwen, and so on. And on: when this two-story rather tony building was gutted by fire our gang of five went in search of a space and found it, an ex-stable, complete with ramifications of the work ethic, waiting to be invaded by the rawer sensibilities of these artists led by Mother Marien as the figure of *Victory*, battling gallery/museum expectation to create simply a space, and that's what they called it: A Space. This was the first artist-run centre in Canada we say, and why do we say that? There were of course others: *Intermedia* in Vancouver and short-lived spaces in Winnipeg and London, Ontario, and perhaps others, all burnt out by premature birth and/or premature ejaculation... let us think of *Intermedia* as transformed into a young couple ritually killed, embraced in a sacramental love death. Now these sacraments were coming to fruition. And A Space was the first fruit. And the first exhibition at this new space A Space was of course work (and the artists, the staff and students) from the Nova Scotia College of Art and Design, the eastern node on this network of becoming. Despite its domination by American professors from Kansas City, this was the beginning of something, something for Canada. Ian Murray and Garry Kennedy first surfaced for all of us here.

The Coach House Press was a late Sixties manifestation, a small press rooted in a community, a community on Toronto island of artists, writers and poets. Their early involvement with utopian Rochdale College, and with artists and writers such as Roy Kiyooka, General Idea, Robert Fones, Greg Curnoe, Jim Dine, Gary Lee

découvrir, créer un espace, et c'est le nom qu'ils donnèrent à cet espace, A Space (un espace). Nous affirmons que ce fut le premier centre alternatif au Canada. Pourquoi pouvons-nous nous permettre de faire cette affirmation? Il y en eut d'autres, bien sûr: *Intermedia* à Vancouver et les espaces éphémères à Winnipeg et à London en Ontario, et sans doute d'autres encore, tous usés par une naissance ou encore une éjaculation prématurée... on peut imaginer *Intermedia* comme un jeune couple tué de façon rituelle, des amants liés par une promesse d'amour et de mort. Ces promesses portaient maintenant fruit; le premier fut A Space. La première exposition qui eut lieu dans cet espace présentait bien entendu des travaux (ainsi que les artistes, les employés et les étudiants) du Nova Scotia College of Art and Design, maillon oriental de ce réseau du devenir. Malgré la domination de professeurs américains venus de Kansas City, c'était le début d'un phénomène, d'un phénomène canadien. C'est là qu'Ian Murray et Gary Kennedy se sont révélés devant nos yeux.

La maison d'édition Coach House fut une manifestation de la fin des années soixante, une petite maison d'édition ancrée dans la communauté, une communauté située sur l'Île de Toronto, une île d'artistes, d'écrivains et de poètes. Elle était liée, à ses débuts, à l'utopique Rochdale College, à des artistes et des écrivains tels Roy Kiyooka, General Idea, Robert Fones, Greg Curnoe, Jim Dine, Gary Lee Nova, Image Bank, Ken Doll et d'autres. Le poète Victor Coleman, aussi critique à *artscanada*, était à la barre et Stan Bevington jouait à Abe Lincoln. Coach House était un lieu de fermentation plein de promesses. Encore une fois, l'autodétermination et l'industrie des communications constituaient les ingrédients principaux et véritablement canadiens de cette maison d'édition.

Je dois mentionner le Conseil des arts du Canada qui constitue le dernier maillon de la chaîne. Dans ce ralliement des forces vers une implication plus sérieuse des artistes canadiens dans un réseau visible de galeries et d'espaces-musées alternatifs, le Conseil des arts institua en 1970 la bourse de voyage qui permit aux artistes de voyager pour élaborer des projets, assister à des vernissages ou pour faire de la recherche dans d'autres régions du pays ou à l'étranger. Grâce aux bourses accordées aux artistes et aux centres alternatifs, la réputation internationale du Conseil, cette institution illuminée, n'est plus à faire. Toutefois, il ne demeure pas moins que l'élément le plus important dans la création d'un milieu de l'art au Canada fut sans aucun doute la bourse de voyage. Du jour au lendemain, nous faisons tous nos valises. Le réseau d'images d'*Image Bank* s'affaiblit bientôt, remplacé par les contacts véritables, les projets conjoints. Ce fut la possibilité de voyager au long de ce réseau linéaire de cinq mille milles, cette possibilité de voyager en ligne droite et de rencontrer presque tous les gens qui faisaient partie du milieu de l'art au Canada, qui a fait de ce milieu ce qu'il est aujourd'hui: soudainement, tous les personnages de cette épopée s'entremêlaient pour former ce qu'on appelle l'art contemporain canadien, cette forme baroque de bureaucratie. Tout à coup, nous avions le sentiment de nous voir comme des êtres se découvrant, le sentiment de nous découvrir en tant

Nova, Image Bank, Ken Doll and others; and with poet Victor Coleman (who also wrote reviews for *artscanada*) at the editorial helm and Stan Bevington as Abe Lincoln, this small press was a fermenting ground for much to come. Self-determination and the communications industry were two main, and very Canadian, ingredients.

And the last key link I must mention in this gathering of forces towards a major involvement by Canadian artists in a visible network of galleries and museum-like spaces run by artists themselves, this last key link is the Canada Council. In 1970 the Canada Council instituted the travel grant, which allowed artists to travel for projects, openings or research to other parts of the country (and elsewhere). Now much has been made internationally of the Canada Council as the enlightened institution it is, largely because of its funding of artists and artist-run spaces, but at this time the crucial element in creating a Canadian art scene was the travel grant. Suddenly we were all travelling. Now Image Bank's image network weakened as it was replaced by actual contact, actual projects together. And this possibility of travelling across this five-thousand mile linear network, this possibility of travelling in a straight line and meeting almost everyone made the art scene in Canada what it is today: now suddenly all these characters in this epic plot began to intertwine into that Rococco form of bureaucracy called Canadian art today. Suddenly we had a sense of seeing ourselves as beings seeing each other, sensing each other as beings sensing themselves as beings seeing each other. And that is the importance of travel.

A REALLY GOOD HISTORY

Someone sometime must write a really good history of Canadian art in the Sixties and Seventies. This was a unique period of massive development responding to a unique geographical and political situation. Here in Canada something happened that happened nowhere else. The linear construction of the country, the reliance on media, the lack of Canadian identity, the aggressive cultural domination of American popular media, the lack of any real art market at all, the impossibility of competing internationally with New York's hype system and the machinery of American politics pushing American art down the throats of the entire Western world, the McLuhanistic policy-making of the Canadian government in the mid-to-late Sixties, this constellation of unlikely catalysts crystallized into the post-Capital art scene we experience here in Canada today. One aspect of this system is ANNPAC, the association of national non-profit artists centres, a typically limp and bureaucratic title which ignores the erratic and inspired cataclysms which constructed this system, in favour of the elemental description which homogenizes it.

Now I have overtaken myself, and arrived at the climax before the plot develops. To prevent this essay becoming a story, rather than a commentary, let me simply say: suddenly there were galleries (and other hybrids) by artists popping up all over the country: Open Space in Victoria, Video Inn and the Western Front in Vancouver, the Parachute Centre for Cultural Affairs in

qu'êtres se découvrant, en tant qu'êtres qui se voient. Voilà pourquoi ces voyages furent aussi importantes.

UNE HISTORIQUE VALABLE

Quelqu'un devra, un jour, écrire un historique valable de l'art canadien des années soixante et soixante-dix. Cette période de progrès considérable correspond à une situation géographique et politique unique. Ici, au Canada, il se passait quelque chose qui ne se passait nulle part ailleurs. La géographie linéaire du pays, la dépendance envers les media, l'absence d'identité canadienne, la domination culturelle agressive des media populaires américains, l'inexistence d'un véritable marché de l'art, l'impossibilité de se mesurer au niveau international au système new-yorkais à la mode et à l'engrenage de la politique américaine qui impose l'art américain à tout l'Occident, la politique McLuhaniste du gouvernement canadien au milieu des années soixante, cette constellation de catalystes peu probables s'est cristallisée en un milieu de l'art post-Capital, le milieu de l'art qui existe aujourd'hui au Canada. C'est dans ce milieu que nous retrouvons le RACA (Regroupement d'artistes des centres alternatifs), un nom typiquement faible et bureaucratique ignorant les cataclysmes capricieux et inspirés qui donnèrent naissance au système en faveur de la description des éléments qui l'ont rendu homogène.

Mes mots ont dépassé ma pensée et me voici en train de révéler le dénouement avant de développer l'intrigue. Pour empêcher cet essai de devenir une histoire plutôt qu'un commentaire, j'ajouterai simplement ceci: soudainement, il y avait des centres (et autres hybrides) alternatifs partout au pays, Open Space à Victoria, Video Inn et Western Front à Vancouver, le centre culturel Parachute à Calgary, Plug-In à Winnipeg, Artspace à Peterborough, la Music Gallery, 15 Dance Lab et Art Metropole à Toronto, Véhicule et Powerhouse à Montréal, le Centre for Art Tapes à Halifax et bien d'autres. Nous avons fait appel à nos tendances canadiennes que sont la bureaucratie et l'éthique protestante du travail et, en peu de temps, il existait des petites bureaucraties d'artistes responsables d'expositions, de promotion, de programmes didactiques, d'ateliers de vidéo, de concerts, et bien d'autres choses encore, qui existent dans cette parodie qu'est le monde des musées dont nous tentions de nous évader.

Puis un jour, quelqu'un eut une idée. Lorsque l'heure est venue pour une idée, tout le monde se met à avoir des idées et tout à coup, nous nous sommes tous rencontrés dans une salle pour laisser libre cours à nos querelles bureaucratiques. Voici comment est né le RACA, avec l'aide du Conseil des arts du Canada.

LES TISSUS CONJONCTIFS: LES REVUES ET LES VIDÉOS D'ARTISTES

L'année 1971 marque le début de *FILE Magazine*. Les revues et les journaux spécialisés, et surtout les journaux clandestins, abondaient vers la fin des années soixante. Les différents styles de vie furent responsables de la création de divers groupes. Ce fut la même chose dans le milieu de l'art et surtout au Canada où les revues dirigées par des artistes constituèrent le tissu conjonctif qui nous

Calgary, Plug-In in Winnipeg, Artspace in Peterborough, the Music Gallery, 15 Dance Lab and Art Metropole in Toronto, Véhicule in Montreal, Powerhouse in Montreal, the Centre for Art Tapes in Halifax, and many more. We called upon our Canadian tendencies, the bureaucratic tendency and the protestant work ethic, and soon there were little artists' bureaucracies having exhibitions and promotions and educational programmes and video workshops and concert series and anything else you might care to think of in this parody of that museum world we all supposedly were trying to escape.

Then one day someone had an idea. When an idea's time has come everybody is having an idea and then suddenly everyone is meeting in one room having bureaucratic squabbles over points of order and that is how ANNPAC was formed: with the help of the Canada Council.

CONNECTIVE TISSUE: ARTISTS' PERIODICALS AND ARTISTS' VIDEO

In 1971 we began *FILE Magazine*. Specialized audience magazines and newspapers and especially underground papers mushroomed in the late Sixties. The notion of lifestyle created a sudden blossoming of special interest groups. In the art scene, too, and especially in Canada, artists' publications became a connective tissue allowing us to see ourselves as existing, as an existing art scene with real artists you could take pictures of. This was, then, the only way to see ourselves, to know ourselves. *FILE* started as a response to the networking then actively pumping images, manuscripts, ephemera through our mail slot and collecting in our archives. Now we needed a way to recycle this material back through the system it reflected, to allow a self-image, or the possibility of self-image. The first issue of *FILE* in April 1972 featured Vincent Trasov as Mr. Peanut in front of the Toronto skyline photographed by David Hylnsky. East meets west. This is not to say that *FILE* was a form of artists' communication. No, rather a means to see oneself as a part of this configuration of personalities, that is, as a component of a "scene".

A partial bibliography of Canadian artists' periodicals would be noteworthy here: *Image Nation* started as an innovative newsletter for Rochdale College in 1968 and transformed into a photography magazine in the early Seventies. Other magazines, such as *Impulse* and *Impressions*, began as other things and were infiltrated by an art consciousness. A Space began a short-lived magazine called *X* in 1972, followed some time later by *Proof Only* (1973 to 1974), which metamorphosed into *Only Paper Today* (1974 to 1979). Others abounded: *Art Communication Edition* (later *Strike*), *Spill*, *Video Guide*, *Ovo*, *Parachute*, and *Parallellogramme*, a bimonthly listing of ANNPAC which clearly delineates the diversity of activity and attitude proliferating in this system.

The second major means by which we were able to see ourselves was video. Both the 1970 *Miss General Idea Pageant* and the 1971 *Miss General Idea Pageant* were performances for video. The importance of video in Canada is no accident. The only way to see ourselves is to see ourselves on TV. In Canada in the late Sixties

a permis de découvrir notre existence, ainsi que l'existence d'un véritable milieu de l'art avec de véritables artistes qu'on pouvait photographier. C'était à l'époque la seule façon de nous voir nous-mêmes, de nous découvrir. *FILE* fut créé en réponse à la formation du réseau pour ensuite produire des images, des manuscrits et autres documents qui s'accumulaient dans nos boîtes à lettres et dans nos archives. Il nous fallait maintenant trouver un moyen de recycler ce matériel dans le système qu'il reflétait afin d'en tirer une image de nous-mêmes ou la possibilité d'une image de nous-mêmes. Le premier numéro de *FILE*, en avril 1972, mettait en vedette Vincent Trasov, déguisé en M. Peanut, photographié par David Hylnsky devant la silhouette de la ville de Toronto. L'Est à la rencontre de l'Ouest. Cela ne signifie pas que *FILE* était une forme de communication pour les artistes; c'était plutôt un moyen de nous voir comme faisant partie de ce réseau de personnalités, comme faisant partie d'un «milieu».

Une courte bibliographie des revues dirigées par des artistes serait digne d'attention: *Image Nation* qui fit ses débuts comme bulletin au collège Rochdale en 1968 devint une revue de photographie (au début des années soixante-dix). D'autres périodiques tels *Impulse* et *Impressions*, qui connurent des débuts différents, furent infiltrés par la conscience de l'art. A Space créa, en 1972, une revue éphémère appelée *X*, suivie peu de temps après par *Proof Only* (1973 à 1974), qui devint *Only Paper Today* (1974 à 1979). Les périodiques abondaient: *Art Communication Edition* (plus tard appelé *Strike*), *Spill*, *Video Guide*, *Ovo*, *Parachute*, et *Parallellogramme*, liste bimensuelle du RACA. Cette énumération nous donne une idée de la diversité des activités et des attitudes qui existaient dans le système.

La deuxième méthode utilisée pour nous renvoyer une image de nous-mêmes fut la vidéo. Les concours de beauté de Miss General Idea de 1970 et de 1971 furent des performances pour la vidéo. L'importance de ce médium au Canada n'est pas un hasard. La seule façon de nous voir était de nous voir à la télévision. Au Canada, à la fin des années soixante, il n'existait aucun moyen de nous voir nous-mêmes, de savoir que nous existions. La vidéo exerçait sur nous un attrait magnétique et nous étions conscients de l'importance de nous voir nous-mêmes. En 1971, A Space présenta son premier programme de vidéo avec Lisa Steele et Tom Sherman. En 1972, Video Inn ouvrit ses portes à Vancouver. En 1973, le Conseil des arts accorda des subventions pour la vidéo. Art Metropole commença la distribution des vidéos. Et tout à coup, tout le monde, partout au Canada, faisait de la vidéo, et ce phénomène était essentiellement canadien.

La vidéo faisait partie, comme les périodiques, du tissu conjonctif. Ensemble, ils définissaient la configuration des divers nœuds individuels en interaction dans ce milieu de l'art hybride et varié. Cela ne signifie pas que nous travaillions ensemble. Il ne s'agissait pas d'un processus de croissance continu, d'un développement progressif, mais plutôt d'une image de convulsions culturelles, de conflits de personnalités, de collaboration occasionnelle et de multiples rapports fragmentés à

there was no way to see ourselves, no way to know we existed. Certain media had a magnetic importance. Video had a magnetic importance. We all knew the importance of seeing ourselves. In 1971, A Space started its video programme with Lisa Steele and Tom Sherman. In 1972 Video Inn opened its doors in Vancouver. In 1973 the Canada Council started video funding. In 1974 Art Metropole began video distribution. And then suddenly everyone everywhere in Canada was making video and this was a Canadian thing.

So video is a connective tissue and periodicals are a connective tissue. Together they delineate the disjunctive configuration of the various nodes of this hybrid and various art scene in interaction. This is not to say we work together. This is not an image of continuous growth and development but the image of a pattern of cultural convulsions, personality cat-and-dog fights, occasional collaborations and multitudinous fragmented relationships across the country.

ON BUREAUCRACY: ANNPAC AS A MUSEUM BY AN ARTIST

ANNPAC is a structure. It is a union of museums by artists. It is more than a union of artist-run centres. It has a connective tissue. It is in motion. Video is a connective tissue. *Parallellogramme* is a connective tissue. Meetings are a connective tissue. Travel, the continuing and casual Canadian travel from centre to centre making exhibitions and performances and talking to each other and then not talking to each other, going to each others' performances and then not going to each others' performances, going to each others' lectures and then not going to each others' lectures, lecturing on each others' performances and on each others' lectures on each other performing so that certain artists cannot go to each others' performances or to each others' lectures: that is the connective tissue and that makes a scene.

ANNPAC exists outside of its particular physicalities: even outside of the characteristics of its particular organisations and their interorganisation – as a sort of nervous energy, an aura of hyper-aesthetic tension stretching like elastic from the jagged peaks of our aspirations to envelop the valleys of our misguided mistrust of self in lowlying parabolic envelopes... a contained, muffled space of mathematically elusive dimensions.

ANNPAC has a life of its own. We call it the living museum. It is a pattern of disjunctures, inadequacies, irrelevancies. Some of us are politically incorrect and some of us may be moralistic, emotionally immature, unrealistically demanding, or addicted to stimulation. That is the nature of the artist and the nature of ANNPAC. This "structure" of perverse attributes has its own intrinsic self-definition, its own musculature, its own skeletal structure, its own cavities, resonances, mechanics of motion; it lopes, lingers, lumbers, lolls.

The artist inhabits this flux of dream-galleries, travelling through these private chambers in which s/he enacts the whole chain of artwork beings as a sort of psychodrama of one's most archetypal desires/dreams. One wants to be an artist. One is an artist. One wants to

travers le pays.

LA BUREAUCRATIE: LE RACA — UN MUSÉE D'ARTISTES

Le RACA est une structure, un syndicat des musées d'artistes. C'est plus qu'un syndicat de centres alternatifs; il possède un tissu conjonctif; il est en mouvement. Le vidéo est un tissu conjonctif. *Parrallogramme* est un tissu conjonctif. Les voyages, continuels et fortuits, typiquement canadiens, d'un centre à un autre pour présenter des expositions et des performances, pour se parler et ensuite ne plus se parler, pour aller aux performances les uns des autres et ensuite ne plus y aller, pour assister aux conférences sur nos performances et sur nos conférences de nos performances, de sorte que certains artistes ne peuvent assister aux performances et aux conférences les uns des autres: voilà de quoi est fabriqué le tissu conjonctif du milieu de l'art.

Le RACA existe même à l'extérieur de sa structure: même à l'extérieur des caractéristiques de ses organismes et de leur interorganisation, à l'intérieur d'une sorte d'énergie nerveuse, d'une aura de tension hyper-esthétique qui s'étend comme une bande élastique à partir des cîmes dentelées de nos aspirations pour couvrir les vallées de notre manque de confiance peu judicieux dans des régions paraboliques à basse altitude...un espace restreint et fermé de dimensions mathématiques insaisissables.

Le RACA est un phénomène vivant. On l'appelle aussi le musée vivant. Il est constitué de disjonctions, d'insuffisances, d'écarts. Certains d'entre nous font des erreurs politiques, d'autres sont moralistes, manquant de maturité émotive, exigeants, ou encore sous la dépendance de la stimulation. C'est la nature de l'artiste et la nature du RACA. Cette «structure» d'attributs pervers possède sa propre définition intrinsèque, sa propre musculature, son propre squelette, ses propres cavités, résonances et mécanismes de mouvement; elle bondit, traîne, avance lourdement, se prélassse.

L'artiste hante ce flux de galeries de rêve, se déplaçant à travers des salles où il joue tous les rôles du milieu de l'art comme dans une sorte de psychodrame de ses désirs-rêves les plus profonds. Le désir d'être un artiste. Etre un artiste. Un artiste qui serait maître de son environnement. Etre un artiste maître de son environnement. Un artiste qui croît l'être, ou ne pas l'être. Un artiste qui veut être un artiste qui est maître de son environnement. L'être ou ne pas l'être.

Je désire maintenant traiter du problème de la bureaucratie. La bureaucratie représente un des revers de la médaille avec John A. MacDonald d'un côté, par exemple, et de l'autre côté, la réalité, l'appel de l'aspiration poétique. C'est le sort des centres alternatifs. Le RACA se trouve au croisement de deux mondes, en biseau: d'une part, l'aspiration poétique et l'idéalisation de l'obsession, et d'autre part, la réalité empirique et l'en-soi dénué de poésie.

Régulièrement (annuellement), le RACA se définit par une série de longues réunions prétentieusement démocratiques, un rituel sans fin de questions et de réponses, de propositions et de révisions, un outil bureaucratique servant à réduire tout au plus petit

be an artist in control of one's environment. One is an artist in control of one's environment. One thinks one is. One thinks one is not. One wants to be one thinking one is in control of one's environment. One is. One is not.

Now I want to address the problem of bureaucracy. Bureaucracy is one side of a two-sided coin, John A. MacDonald on one side, and from the other side of reality, what voice of poetic aspiration calls? This is the curse of the artist-run space. ANNPAC stands at the intersection where two worlds meet, forming a bevelled edge: on the one hand, poetic aspiration and the idealisation of the obsessed; on the other, empirical reality and the anti-poetic *per se*.

At times, (usually annually) ANNPAC is defined by its apparition as a series of long and pedantically democratic meetings, an endless ritual of calling and answering, proposal and revision, a bureaucratic means of reducing all to the lowest common denominator (although, in all fairness, I must point out that ANNPAC is *conscious* of and humiliated by this tendency, and further, in true Canadian fashion, conscious of the humiliation).

Although the diversity of possible institutions is wide, there are clearly certain models which do not happen here (as Fashion Moda, in New York), and those started on entrepreneurial, rather than bureaucratic or museum models, tend to crumble under the weight of the national characteristics (chorus: bureaucratic tendencies and the protestant work ethic), to participate in the nationally funded cultural character, not as it is defined in Secretary of State studies, but as it defines itself within this sketch of an art world, in which each centre plays its restless role, takes poses, tries stances before certain genre backdrops, assumes certain props and gestures to create the indicated reality of its politics, style, affiliations... all in front of the same camera, each in turn flexing particular muscles, but generally participating in the unspoken network of spontaneously generated rules of self perception.

These are museums by artists.

And what better place to develop the interior kingdom of the soul, than in the humiliation of the bureaucrat, the constant death of palace coups, the submission of rational consciousness to this sleep-song drifting down the long chain of dream-palaces, this idealised vision of the "museum", of history, in which the artist animates the quaking body of the institution with his own obsessive will?

AA Bronson of General Idea
Toronto
January, 1983

dénominateur commun (je dois en toute honnêteté souligner que le RACA est *conscient* et humilié devant cette tendance et de plus, de façon typiquement canadienne, conscient de l'humiliation).

Bien que l'éventail des diverses institutions possibles soit très grand, certains modèles n'existent pas chez nous (Fashion Moda à New York, par exemple) et celles qui sont fondées sur des modèles d'entreprises plutôt que des modèles bureaucratiques ou des modèles de musée, ont tendance à s'écrouler sous le poids des caractéristiques nationales (chœur: tendances bureaucratique et éthique protestante du travail), à s'identifier au caractère culturel subventionné par l'Etat, non pas tel qu'il est défini par les études du Secrétariat d'Etat, mais plutôt tel qu'il se définit lui-même à l'intérieur de cette ébauche du monde de l'art dans lequel chacun des centres joue son rôle agité, prend des poses, des attitudes, sur un fond de scène d'un genre ou d'un autre, se donne des airs pour présenter sa politique, son style, ses affiliations...tout cela devant la même caméra, chacun tendant certains muscles, mais, de façon générale, participant silencieusement au réseau des règles spontanées de l'auto-perception.

Voilà les musées par des artistes.

Est-il un meilleur lieu pour mettre en valeur le royaume intérieur de l'âme que dans l'humiliation du bureaucrate, la mort perpétuelle des coups d'Etat, la soumission de la conscience rationnelle à cette berceuse qui nous entraîne au long de la chaîne interminable des palais de rêve, cette vision idéalisée du «musée», de l'histoire, dans laquelle l'artiste anime le corps tremblant de l'institution grâce à sa propre volonté obsessionnelle?

AA Bronson de General Idea
Toronto, Janvier 1983

1) Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des Idoles*, ou Comment philosopher coups de marteau, Gallimard, Paris 1974, p. 93

2) L'auteur fait ici référence à l'écrivain William Burroughs.

3) Le Regroupement d'artistes des centres alternatifs, en anglais ANNPAC (Association of National Non-Profit Artists' Centres).

Marcel Broodthaers

AVIS



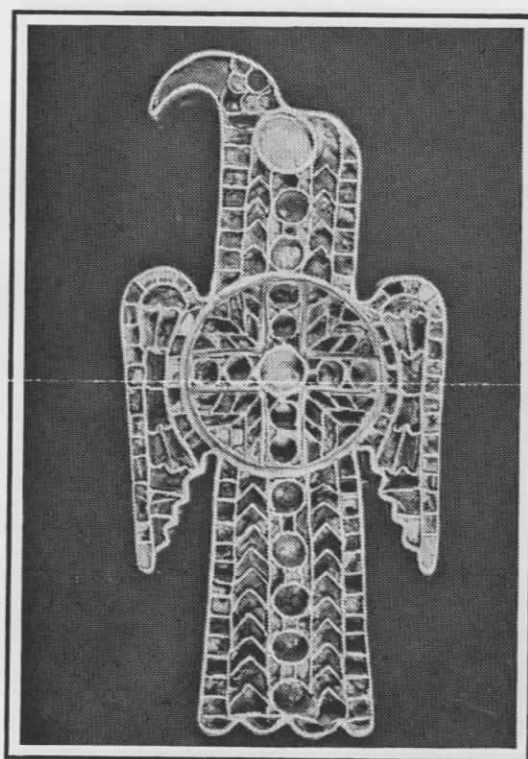
Jede Ähnlichkeit der Abteilung Adler mit solchen in Museen aller Art ist unbeabsichtigt.

AVIS



Jede Ähnlichkeit der Abteilung Adler mit solchen in Museen aller Art existiert nur in der Einbildung.

AVIS



Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Jede Ähnlichkeit der Abteilung Adler mit solchen in Museen aller Art ist ein Ergebnis der Zivilisation.

AVIS



Die Direktion lehnt jede Verantwortung ab.

Marcel Broodthaers



Benjamin Buchloh

LA FICTION DU MUSÉE DE MARCEL BROODTHAERS THE MUSEUM FICTIONS OF MARCEL BROODTHAERS

«...ici encore, il s'agissait d'une nouvelle forme d'expression. Au lieu de peindre quelque chose de nouveau, je voulais reproduire peintures et objets que j'aimais et les collectionner dans un espace aussi réduit que possible. Je ne savais pas comment procéder. J'ai d'abord pensé à un livre, mais cette idée me déplaisait. Puis il me vint à l'esprit que cela pouvait être une boîte à l'intérieur de laquelle toutes mes œuvres seraient rassemblées et montées comme dans un petit musée, un musée portatif pour ainsi dire.»¹

Marcel Duchamp

Comme d'habitude, la réflexion sur l'origine de la préoccupation de l'artiste voulant intégrer dans la conception d'une œuvre les formes derrière sa distribution, ainsi que les conditions de sa réception et son acculturation, les diverses interprétations qui en découlent et qui font partie de l'institutionnalisation, doit partir d'une référence à l'œuvre de Marcel Duchamp. Sans aucun doute, sa description de l'origine du musée portatif *La Boîte-en-Valise* sur lequel il commença à travailler en 1936 et dont on a annoncé la publication en 1941 révèle son anticipation de la destination finale de son œuvre dans son processus d'acculturation: le musée.

Qu'est-ce qui démarque les dimensions dans lesquelles se situe la conception de *La Boîte-en-Valise*? C'est le dialectique de l'institutionnalisation et la transformation de la méthode artistique en un objet du culte esthétique d'une part, et les conditions de la reproduction technique telles qu'il les a introduites dans l'expression du grand art, avec la définition du Ready Made d'autre part.

Si la préoccupation de Duchamp de la destruction de l'aura et l'abolition de l'objet individuel hiératique avait représenté le point central de son invention: la stratégie du Ready Made en 1914; en 1941 il a été forcé de se concentrer sur une toute autre question: l'attitude à adopter face à l'acculturation imminente du Ready Made. Robert Lebel soutient que «typiquement, un an avant que n'éclate la guerre, Duchamp avait compris qu'il fallait faire sa valise en prenant un minimum de place.»² Néanmoins, il paraît assez clair que la motivation derrière le projet «De ou par Marcel Duchamp ou Rose (sic) Séavy (*La Boîte-en-Valise*) n'était pas pratique. Voyons le cas

«...here, again, a new form of expression was involved. Instead of painting something new, my aim was to reproduce the paintings and the objects that I liked and collect them in a space as small as possible. I did not know how to go about it. I first thought of a book, but I did not like the idea. Then it occurred to me that it could be a box in which all my works would be collected and mounted like in a small museum, a portable museum so to speak.»¹

Marcel Duchamp

As usual, the reflection upon the origins of the artist's concern to integrate within the conception of a work, the final forms of distribution and the conditions of reception and acculturation, the modes of reading that ensue from them and that are contained within the practices of institutionalisation, has to take its point of departure in a reference to the work of Marcel Duchamp. Undoubtedly his description of the origins of the portable museum *La Boîte-en-Valise*, on which he started to work in 1936 and which was announced for publication in 1941, reveals his anticipation of the final destination that his œuvre would reach in the immanent process of acculturation: the museum.

It is the dialectic of institutionalisation and the transformation of artistic practice into the object of the aesthetic cult on the one hand, and the conditions of technical reproduction as he had introduced them into the high art discourse with the definition of his Ready Mades on the other, that demarcate the dimensions within which the conception of the *Boîte-en-valise* is situated.

If Duchamp's concern for the destruction of the aura and the abolition of the hieratic individual object had been the focal point of his invention of the Ready Made strategy in 1914, in 1941 he had to focus on an entirely different question: how to encounter the immanent acculturation of the Ready Made? Even though Robert Lebel argues that "characteristically one year before the war Duchamp foresaw that he must pack his bags in as small a space as possible,"² it seems rather obvious that Duchamp's motivation behind the project "From or by

plus évident de son œuvre d'installation en 1938 pour l'Exposition Internationale du Surréalisme intitulée *Douze cents sacs à charbon suspendus du plafond au-dessus d'un poêle*, ou bien son œuvre d'installation datée de 1942 et conçue pour l'exposition «First Papers of Surrealism» (Premiers documents du surréalisme) à New York. À l'époque, Duchamp se trouvait face aux problèmes de l'institutionnalisation et réception culturelles. Il voyait le Surréalisme sur le point de devenir une méthode culturelle agréée. Dans ce cas, la position initialement radicale du mouvement se serait transformée en une banale production artistique. Chaque fois, Duchamp a réagi aux problèmes de l'exposition rétrospective avec des contributions dénonçant ouvertement sa raison d'être et critiquant la vénération quasi-pieuse de son acculturation.

Ainsi, pour les deux installations, la visibilité des peintures fut extrêmement restreinte et les éléments matériels de l'œuvre (des sacs à charbon, de la poudre de charbon et un brasero illuminé à l'électricité pour l'une, et de la ficelle suspendue comme des toiles d'araignée à travers l'exposition de peinture pour l'autre) soulignaient bien l'obsolescence révélée par Duchamp comme trait fondamental de ces expositions de peintures et de sculptures surréalistes. Cette obsolescence concernait à la fois le mode de production picturale qui avait petit à petit englobé le programme surréaliste et le format dépassé de l'exposition rétrospective elle-même — laquelle, anticipant déjà le statut final de l'œuvre acculturée dans l'institution du musée, transforme la rupture dynamique inhérente de la création esthétique en objet à contempler. À propos de la conception de sa proposition d'une couverture pour la revue *View* en 1945, Duchamp aurait dit: «Une toile d'araignée d'époque? Sûrement pas!» Il avait donc bien compris la transformation déjà subie par les œuvres de ses amis et pairs: du mouvement surréaliste ainsi que le destin qui attendait sa propre œuvre, plus radicale, celle-là, de la période dadaïste. Il nous est donc facile d'imaginer que c'est en essayant de faire face à ce défi en 1936 que Duchamp se lance dans la création de la fameuse *Valise* proposée au public en 1941.

Duchamp, dans un entretien avec J.J. Sweeney rejette explicitement la fausse neutralité offerte par la documentation traditionnelle sous format livresque en déclarant que «cette idée ne lui plaît pas». Et la solution qui l'attirait davantage? La création d'un musée en miniature, portable, ressemblant au nécessaire du colporteur, qui contenait des reproductions réduites, en couleurs, d'un nombre de ses peintures de la période antérieure à celle du *Ready Made* ainsi que trois reproductions miniaturisées de peintures *Ready Made* à trois dimensions. On est en droit de se demander si la description stimulante de son transport clandestin des divers éléments de la valise «en me servant du faux passeport d'un marchand de fromages» du Paris occupé jusqu'à Marseille ne serait pas un commentaire, en partie ironique, sur ses propres idées concernant la transformation subie bon gré mal gré par l'œuvre artistique lorsqu'elle est présentée dans des expositions rétrospectives, des collections et étalages institutionnels quelconques.

Ce sont la miniaturisation, la versatilité spatiale et

Marcel Duchamp or Rose Sélavy (*The Box in a Valise*)" was not the result of pragmatic concerns. Rather, as it was more obviously the case with Duchamp's installation work in 1938 for the "Exposition Internationale du Surréalisme" entitled *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove* as well as in 1942 for his installation work for the exhibition "First Papers of Surrealism" in New York, Duchamp was at this time dealing with the problems of cultural institutionalisation and reception. As he perceived Surrealism to be on the verge of becoming an officially accepted cultural practice, gradually re-converting its original radical position into that of a comfortable position of easel painting production, he responded in both instances with contributions to the problems of the retrospective exhibition that openly denounce its validity and criticize the quasi-religious veneration of the acculturation.

In both installations the actual visibility of the paintings was extremely reduced and the material elements of the work (coal sacks and dust and an electrically illuminated coal brazier in the one, and twine strung like cob-web throughout the painting exhibition in the other) certainly emphasised the obsolescence that Duchamp revealed as the quintessential feature of these exhibitions of Surrealist paintings and sculpture — obsolescence of both the mode of pictorial production that had gradually taken over the Surrealist program and the obsolescence of the format of the retrospective exhibition itself which, in anticipation of the final status of the acculturated work within the museum institution, converts the inherent dynamic rupture of the aesthetic construct into an object of contemplation. As Duchamp is reported to have said in 1945 in regard to the conception of his cover proposal for *View*: Magazine "Vintage cobweb? Indeed not!", he was clearly aware of the transformation to which the work of his friends and peers within the Surrealist movement had been already subjected and that the same destiny was waiting in the reception process of his own, more radical work of the Dada period. We can therefore speculate that it is this challenge that Duchamp tries to meet in 1936 when he begins his work on the design and production of the *Valise* that is offered to the public in 1941.

The false neutrality of a traditional documentation of his work in a book format is explicitly rejected by Duchamp in an interview with J.J. Sweeney as an "idea he did not like." Therefore the creation of a portable miniature museum in the format of a travelling salesman's sample case, containing reduced colour reproductions of a large number of Duchamp's paintings from the pre-ready made period and three miniature reproductions of actual three-dimensional *Ready Mades* seemed to be a more attractive solution. We might wonder whether Duchamp's exhilarating description of his activities of smuggling the various elements of the edition of the valise "with the fake passport of a cheese merchant" from occupied Paris to Marseille is not a partially ironical commentary on his ideas about the transformation that an artist's work undergoes in retrospective exhibitions, institutional collecting and

temporelle du contenant ou cadre de son musée qui frappent le spectateur de ce musée portatif. Comme chez Lewis Carroll, les objets que nous croyions connaître nous reviennent, en leur présentation de musée, rapetisés, ce qui provoque une distanciation spatio-temporelle de la vision, un rappel d'objets perçus à une échelle différente — voir par exemple les *Ready Made*, *Fontaine*, *Objet pliant du voyageur*, et *Air de Paris*. Plus encore, sans doute, la perte de l'immanence et de la rigueur du *Ready Made* qui avait, dans le temps, brisé l'attente d'une expression du grand art et ses uniques objets auratiques s'est encore doublée de l'expression d'objets produits par la technique. Par conséquent, ce concept s'incorpore littéralement en leur existence réduite, depuis que le processus culturel de la réception et l'institutionnalisation est entamé.

Depuis la parution en 1957 des *Mythologies* de Roland Barthes on comprend qu'il faut définir les processus de la réception culturelle comme étant, essentiellement, la sujétion du langage primaire aux intérêts d'un langage mythologique secondaire, celui de l'idéologie. Comme le soutient Barthes, il est clair que le langage artistique reste plus susceptible aux appropriations par trop intéressées des exigences de l'idéologie bourgeoise que n'est le langage poétique et mathématique dont l'autonomie les protège contre toute interprétation et surimposition d'un sens secondaire. Cependant, Barthes donne un aperçu de la stratégie esthétique qu'il nomme processus de mythification secondaire. Il s'agit de la création d'un mythe fictif qui anticipe dans le cadre esthétique, lui-même, par imitation, son destin final de mythification. C'est d'ailleurs grâce à cette stratégie que certaines pratiques du langage primaire arrivent à résister partiellement ou temporairement, au processus de la mythification définie par l'extraction des conditions historiques de la pratique humaine, par l'isolation et spécialisation de la subversion (par ex. dans l'exercice autonome de l'art). Tout ceci pour empêcher une critique systématique et générale des conditions bourgeoises en nivellant les termes de l'opposition, la quantification de la qualité, le total de ces fonctions spécifiques, pour permettre à la tendance générale du mythe de transformer l'historique en ce qui est naturel, ou bien essentiel. Barthes dit ceci, dans sa définition classique des fonctions du mythe:

«Mais le mythe est un système étrange, car il s'est formé à partir d'une chaîne sémiologique qui l'a précédée dans le temps: c'est un système sémiologique de second ordre. Ce qui est signe (c'est-à-dire le total associatif d'un concept et d'une image) pour le premier système se trouve réduit à l'état de signifiant pour le second. Il faut se rappeler ici que les matériaux de la parole mythique (le langage lui-même, la photographie, la peinture, les affiches, les rites, les objets, etc.) aussi variés qu'ils soient au début, se réduisent à une fonction purement signifiante dès qu'ils sont happés par le mythe. Le mythe ne voit en eux que la même matière première; leur unité consiste à pouvoir être réduits au statut du seul langage. Qu'il s'occupe d'écriture alphabétique ou picturale, le mythe ne veut voir en elles qu'un ensemble de signes, un signe global, le terme finale d'une première chaîne sémiologique. Et c'est précisément ce terme final qui deviendra le terme du système plus important qu'il construit, et dont il n'est, lui, qu'une partie.»³

Il va sans dire que la *Valise* de Marcel Duchamp, le musée portatif de 1941 constitue un exemple primaire de

display.

The most conspicuous features of Duchamp's portable museum are the miniaturization and the spatial and temporal versatility of the container or the framework of his museum. Like in the writing of Lewis Carroll, the objects with which we seemed to be acquainted — eg. the *Ready Mades Fountain*, *Traveller's Folding Item* and *Air de Paris* — return in their museum presentation in a shrunken format that induces a vision of spatio-temporal distance, the reminiscence of objects affecting their scale. Or, what is more likely, the loss of immanence and rigor of the *Ready Made*, as it once ruptured the discourse of high art and its unique auratic objects, by doubling it with the discourse of technically reproduced objects is now literally embodied in their reduced existence as they have undergone the cultural process of reception and institutionalisation.

Since Roland Barthes' *Mythologies* (1957) we have come to understand that processes of cultural reception are essentially defined as the subjection of primary language to the interests of a secondary mythological language, the language of ideology. Clearly, as Barthes argues, the language of art is more susceptible to the interested appropriations by the demands of bourgeois ideology, than the language of poetry and mathematics, which are complete in themselves and therefore resist interpretation and secondary superimposition of meaning. However, Barthes outlines an aesthetic strategy that he calls the process of secondary mythification, the creation of a fictitious myth that anticipates within the aesthetic construct, itself mimetically its ultimate destiny of mythification. And it is due to that strategy that certain practices of primary language can resist partially or temporarily the process of mythification that is defined by the extraction of human practice from the condition of history, by the isolation and specialisation of subversion (eg. the autonomous practice of art) in order to prevent a systematic and general criticism of bourgeois conditions, by the levelling of oppositional terms, the quantification of quality, the sum total of these particular functions allowing the general tendency of myth to transform the historical into the natural or the essential. As Barthes puts it in his classical definition of the functions of the myth:

"But myth is a peculiar system, in that it is constructed from a semiological chain which existed before it: it is a second order semiological system. That which is a sign (namely the associative total of a concept and image) in the first system becomes a mere signifier in the second. We must here recall that the materials of mythical speech (the language itself, photography, painting, posters, rituals, objects, etc.), however different at the start, are reduced to a pure signifying function as soon as they are caught by myth. Myth sees in them only the same raw material; their unity is that they come all down to the status of a mere language. Whether it deals with alphabetical or pictorial writing, myth wants to see in them only a sum of signs, a global sign, the final term of a first semiological chain. And it is precisely this final term which will become the term of the greater system which it builds and of which it is only a part."³

Undoubtedly Marcel Duchamp's *Valise*, the portable museum from 1941, in its miniaturisation and emphasis on technical reproduction of both the unique hand crafted original painting and the technically produced

cette pratique mimétique. Il y a d'abord la miniaturisation, l'importance accordée à la reproduction technique de la peinture originale, faite à la main, et l'objet produit, le Ready Made, dans son assimilation de l'objet d'art au nécessaire du colporteur. On voit que la construction secondaire fictif du langage mythique s'inscrit à même le concept de l'œuvre afin d'anticiper le mythe et le « vaincre de l'intérieur » au fur et à mesure qu'a lieu le processus de l'acculturation. Toute fonction du musée, cette institution sociale qui transforme le langage primaire de l'art en langage secondaire de la culture se contient dans la *Valise* de Duchamp: la valorisation de l'objet, l'extraction du contexte et de la fonction, la préservation et, enfin, la dissémination de son sens abstrait. C'est surtout dans la forme que la *Valise* impose aux objets, dans le déplacement et l'extraction hors contexte que l'on voit cette anticipation de l'ultime destin du langage primaire. Celui-ci se préserve grâce à un contenant qui permet son déplacement arbitraire dans le temps et dans l'espace, ainsi qu'une multiplicité de propriétaires, l'intimité de la possession et l'attribution du sens.

Parce qu'il a su anticiper le destin ultime de l'objet par sa définition structurale de l'œuvre, Duchamp a également transformé le rôle de l'artiste-créateur en celui du collectionneur et conservateur, qui se charge du transport et du placement, de l'évaluation et de l'institutionnalisation, de la présentation et de l'entretien de l'œuvre d'art. Cette modification du rôle s'accorde avec sa définition originale de l'artiste-flâneur, qui paraît sélectionner, avec un geste divinement désintéressé, des objets à partir de la totalité des reproductions techniques, pour en choisir de Ready Made. A propos de l'attitude de Walter Benjamin concernant la réalité matérielle de l'histoire, Hannah Arendt a souligné le rapport étroit entre le flâneur et le collectionneur, personnages importants de

object, the Ready Made, in its assimilation of the art object to the sample box of the travelling salesman, constitutes an early example of that mimetic practice in which a fictitious secondary construction of mythical language is inscribed within the very conception of the work itself in order to anticipate and "vanquish myth from inside" in the process of acculturation. All the functions of the museum, the social institution that transforms the primary language of art into the secondary language of culture, are minutely contained in Duchamp's case: the valorisation of the object, the extraction from context and function, the preservation from decay and the dissemination of its abstracted meaning. Particularly in the form that the *Valise* imposes on the objects, the displacement and extraction from context, the ultimate fate of the primary language is anticipated: it becomes literally enshrined in a container that allows arbitrary movements in time and space, multiple ownership and privacy of possession and meaning assignment.

By literally anticipating the ultimate destination of the object in the structural definition of the work, Duchamp also changes the role of the artist as creator into that of the collector and conservator, who is concerned with the placement and transport, the evaluation and the institutionalisation, the display and the maintenance of the work of art. This change of the artist's role into that of the collector is consistent with Duchamp's original definition of the artist as a *flâneur* who – as it seems – randomly selects with a gesture of divine disinterest, objects from the totality of technical reproduction and singles them out as the Ready Made. Hannah Arendt has pointed out in the context of Walter Benjamin's attitude toward the material reality of history how intricately connected the *flâneur* and the collector were as social characters of the late Nineteenth Century and how they determined artists' and writers' role behaviour still in the first two decades of the Twentieth Century as well:

"The figure of the collector, as old fashioned as that of the *flâneur*, could assume such eminently modern features in Benjamin because history itself – that is, the break in tradition which took place at the beginning of this century – had already relieved him of this task of destruction and he only needed to bend down, as it were, to select his precious fragments from the pile of debris. In other words, the things themselves offered, particularly to a man who firmly faced the present, an aspect which had previously been discoverable only from the collector's whimsical perspective... I do not mean to assert that Benjamin shifted his emphasis from the collection of books to the collecting of quotations (exclusive with him) overnight or even within one year, although there is some evidence in the letters of a conscious shifting of emphasis."⁴

The constitution of identity within an assemblage of (self) quotations – it had been one of Benjamin's imaginary projects, as Arendt mentions, to write a book that consisted entirely of quotations – is the historical reality of Duchamp's *La Boîte en Valise*.

The strategy of assembling a work from quotations seems to sign over the individual producer's acts of decision and choice, self-determination and material transformation in social interaction to a totality of inescapable predicaments: those of the discourse, those of

la fin du dix-neuvième siècle qui déterminaient les rôles de l'artiste et de l'écrivain, jusqu'à un certain point, et même encore aux deux premières décennies du XX^e siècle:

«Le personnage du collectionneur, aussi vieux jeu que celui du flâneur pouvait assumer des traits typiquement modernes chez Benjamin puisque l'histoire elle-même – c'est-à-dire la rupture d'avec la tradition qui se produit au début de ce siècle – s'était déjà chargée de cette tâche de destruction; et il n'avait qu'à se pencher, pour ainsi dire, et choisir parmi les fragments précieux du débris. Autrement dit, les choses elles-mêmes offraient, surtout à cet homme tellement tourné vers le présent, un aspect jusqu'alors connu seulement du collectionneur, être capricieux... Ce n'est pas pour affirmer que Benjamin aurait dorénavant accordé l'importance à la collection de citations (sa spécialité) à la place de celle des livres d'un coup, ou même en un an; et pourtant, ses lettres indiqueraient une modification voulue de l'accent...»⁴

Comme le dit Madame Arendt, l'un des projets imaginaires de Benjamin était la création d'un livre composé exclusivement de citations. Or, la constitution d'une identité au centre d'une série d'auto-citations représente bien la réalité historique de la *Boîte-en-Valise* de Duchamp.

La méthode consistant à assembler une œuvre à partir de citations paraît engager son producteur avec ses décisions, son choix, son autodétermination et la transformation matérielle qu'il doit effectuer, en une série de problèmes inéluctables. L'expression, les conditions de réception et celles de l'institution sociale impliquée historiquement en la production et la réception de l'œuvre font, tour à tour, problème. L'œuvre n'arrive pas à maintenir même un semblant d'autonomie, de rupture, optant enfin pour une fortune complaisante, mélancolique et passive face aux conditions du règlement qu'elle avait voulu briser. En essayant de dissoudre la réification du moyen et du site qui la touchent de plus près, l'œuvre s'inscrit aussi précisément que possible dans ces mêmes systèmes déterminant son statut historique. Ni la coïncidence ni l'ironie de l'histoire n'expliquent le fait que Joseph Cornell ait participé activement à l'organisation et à la production de la première édition de la *Boîte-en-Valise*. Le maître du quiétisme avait passé sa vie à la répétition perpétuelle du rite de l'entérinement de citations, prises au monde en disparition. Il avait voulu la légitimité historique, la présence en interaction. Dans son cas, celle-ci devaient se trouver littéralement réduites aux dimensions d'une boîte: chez lui, l'autodétermination avait atteint son plus haut niveau d'intériorité. Pourtant, dans le cas de Duchamp, la boîte est plus banale, un objet pour voyageur plutôt qu'une chasse de la contemplation, et les citations qu'elle contient se réfèrent strictement au passé de l'artiste, à sa production historique, de manière à tenir à distance toute fétichisation en retenant une partie de sa duplicité originale envers l'exigence du processus mythifiant de la culture.

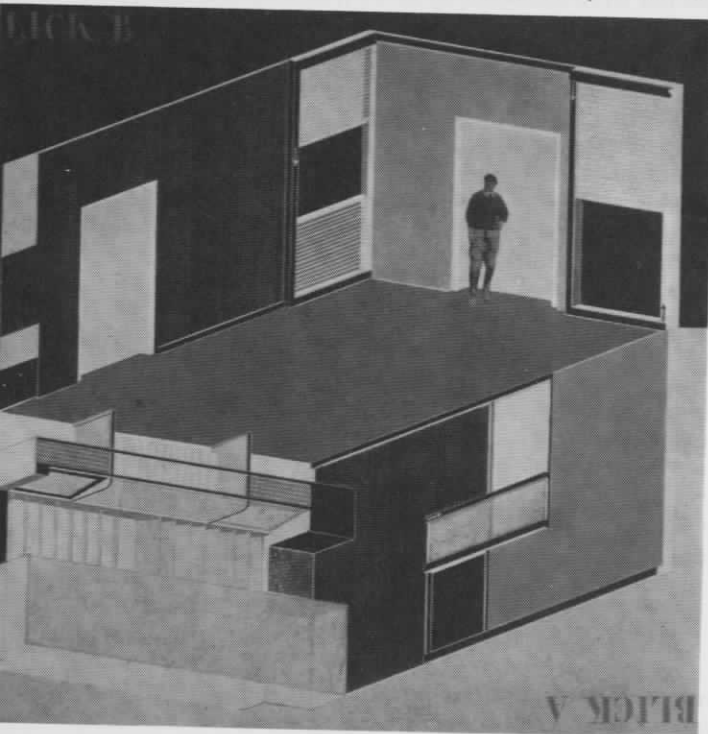
Ici encore, si l'on s'efforce à établir un fond historique qui reflète sur les origines de la préoccupation de l'artiste contemporain à propos des conditions de réception, il faudra prendre comme point de départ les instances de méthode esthétique – comme chez Duchamp – qui ne se concentraient pas sur les conditions linguistiques de la production d'objets. Son point de départ serait plutôt les instances approchant des conditions spatiales et architecturales qui contiendraient le langage artistique, et

the conditions of reception, those of the social institution within which the production and reception are historically contained. In the work's attempt to dissolve reification within the very medium and the site where they are produced, in the necessity to mimetically anticipate its subjection to ideology by inscribing itself as precisely as possible into those very systems that determine its historical status, it seems to fail to maintain any claim for autonomy and rupture in favour of a complacent, melancholic and passive contingency upon the conditions of rule that it set out to disrupt. It is no mere coincidence or irony of history that Joseph Cornell, the master of that quietism, who spent a life on the perpetual repetition of that ritual of entombment of quotations from a vanishing world, whose claim for historical legitimacy and demand for interacting presence were literally reduced to the box-sized space – self determination at its ultimate level of interiority – was actively involved in the assembling and production of the first edition of Marcel Duchamp's *La Boîte en Valise*. Yet in Duchamp's case, the box is more mundane, a traveller's item rather than a shrine of contemplation, and the quotations that it contains are strictly referring to the artist's own past and historical production, thus keeping the fetishisation at bay and retaining some of its original duplicity in regard to the demand of the mythification process of culture.

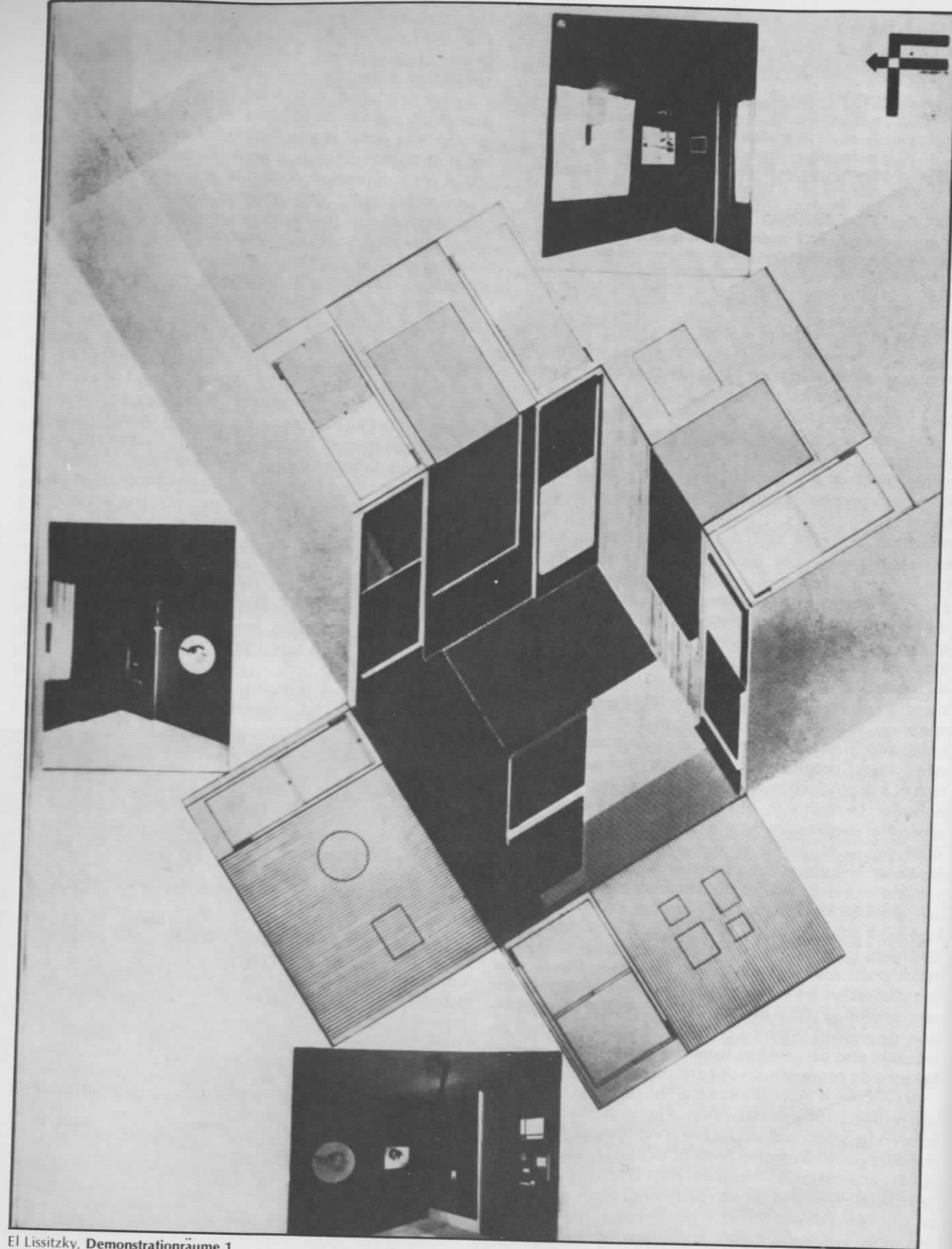
Once again, as usual, any attempt to establish an historical background for the reflection upon the origins of the contemporary artists' concern for the conditions of reception would have to take as its other point of departure those instances of aesthetic practice that did not – as it was the case with Duchamp – focus primarily on the linguistic conditions of object production, but that approached the spatial and architectural conditions of framing and containing the language of art and that analysed the conventions of institutional conservation, containment and display as an historical language of its own in order to transform it: El Lissitzky's *First Demonstration Room*, commissioned by the "International Art Exhibition" in Dresden in 1926 for the display of the "new constructive art" (Lissitzky) and his *Second Demonstration Room* commissioned by Alexander Dorner, the director of the Hannover Museum in 1926 for the installation of the museum's Twentieth Century collection, installed in 1928 at the Niedersächsische Landesgalerie Hannover. In both projects, Lissitzky changes programmatically the conventions of viewing by changing the conventions of institutional display, in a manner that he perceives to be consequential and consistent with the demands and new definition of spatial, pictorial and architectural codes as they were inherently given with post-cubist art production itself.

In his description of the functions of the museum display installation, Lissitzky argues:

"In the large scale international picture exhibitions the visitor feels like being in a zoo where he is simultaneously attacked by a thousand different beasts. In my exhibition room the objects should not assault the viewer all at the same time. If the



El Lissitzky, *Demonstrationräume 2*



El Lissitzky, Demonstrationräume 1

qui analyseraient les conventions de la conservation institutionnelle, du contenant, et de la présentation en tant que langage historique particulier afin de le transformer. La *First Demonstration Room* (Première salle de démonstration) d'El Lissitzky, fut commandée par l'Exposition Internationale de l'Art à Dresde en 1926 pour la présentation du «nouvel art constructif» (Lissitzky); et sa *Second Demonstration Room* (Deuxième salle de démonstration) fut commandée par Alexander Dörner, directeur en 1926 du Musée de Hanovre, pour l'installation de la collection du vingtième siècle de ce musée. On installa cette collection en 1928 à la Niedersächsische Landesgalerie de Hanovre. Dans chaque cas, Lissitzky a changé de façon programmatique les conventions du spectateur en changeant les conditions de présentation institutionnelle. Ainsi, il se juge conséquent face aux demandes et à la définition des nouveaux codes spatiaux, picturaux et architecturaux donnés par inhérence à l'époque de la production esthétique post-cubiste elle-même.

Dans son description des fonctions de l'installation au musée, Lissitzky soutient que:

«Dans les grandes expositions internationales de peinture, le visiteur se croirait au zoo, attaqué simultanément par mille bêtes différentes. Dans ma salle d'exposition les objets ne doivent pas assaillir le spectateur tous en même temps. Si dans le temps on a encouragé la passivité des spectateurs qui passaient docilement devant les toiles, notre concept, bien au contraire, devrait dynamiser nos visiteurs. C'est là la fonction de notre salle.»

Et plus loin, dans le même texte, il tire une conclusion:

«Le spectateur sera physiquement obligé de réagir aux objets de l'exposition.»⁵

La transformation du mode de perception optique en un mode tactile représente tout un programme, du mode bourgeois de la contemplation asociale de créations esthétiques jusqu'au mode révolutionnaire de la participation active et de la distraction. Il sera élaboré peu de temps après dans la célèbre dissertation de Walter Benjamin intitulée «L'Œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanique», qui en reparlera plus tard dans ses notes sur le Surréalisme. Dans l'œuvre de Lissitzky, c'est le résultat immédiat d'une analyse systématique des conventions perceptuelles (ainsi que les formes de la production de sens qu'elles entraînent), les modes de la peinture du dimanche comme mode de production picturale et donc dans les conventions de la présentation institutionnelle, c'est-à-dire architecturale qu'ils exigent. Le concept de Lissitzky pour les salles d'exposition et pour les vitrines de musée s'adresse donc directement au cœur du langage architectural linguistique — la fausse neutralité de l'espace mural, à la surface toujours et universellement blanche ou monochrome, et la fausse permanence et immobilité de l'emplacement des peintures. La fortuité et la spécificité représentent donc les traits principaux du concept de Lissitzky dans la *First Demonstration Room* et la *Second Demonstration Room*. Ici, les peintures et sculptures présentées à l'exposition/musée ne sont plus des moments suprêmes de vérité esthétique et de valeur universelle. Ce sont plutôt des objets spécifiques d'étude historique qui pousseront le spectateur à l'interaction, à l'échange d'«interprétations» et de «sens». Dans les détails du modèle de Lissitzky, la contingence de cet acte

viewers were traditionally lulled into passivity while they were passing the pictures, our design should make the individual active. This should be the function of the room.»

And later, in the same text, he concludes:

“The viewer will be physically forced to interact with the objects in the exhibition.”⁵

This program of the transformation of the optical mode of perception toward a tactile mode, from the bourgeois mode of anti-social contemplation of aesthetic constructs to the revolutionary mode of active participation and distraction, is shortly thereafter elaborated theoretically in Walter Benjamin's famous essay “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, as well as in the later notes on Surrealism. In the work of Lissitzky it is the immediate result of a systematic analysis of the perceptual conventions (and the forms of meaning production that they entail), the modes that are embedded in easel painting as a mode of pictorial production and consequently in the convention of display and institutional, i.e. architectural, presentation that they require. Lissitzky's design for exhibition spaces and museum cabinets therefore addresses directly the core of that institutional architectural language — the false neutrality of the wall space with its seemingly universal white or monochrome surface and the false timelessness and immobility of the picture's place.

Contingency and particularity are therefore the prime features of Lissitzky's design element in the *First Demonstration Room* and *Second Demonstration Room*. The paintings and sculptures on display in these exhibition/museum spaces are no longer presented as epiphanic moments of supreme aesthetic truth and universal validity, but as particular objects of historical study, with which the viewer has to actively engage in order to generate an exchange of “reading” and “meaning”. The contingency of this act upon institutional mediation and the viewers' particularised interest is constantly emphasized in Lissitzky's design details: the moveable wall panels that reveal or obscure individual paintings according to the choice of the viewer, the display walls with highly structured relief surfaces that change colour, according to the viewer's position, from white through gray to black, thus underlining in a very concrete manner the constant shifting of viewing conditions and their dependence on external circumstances that interfere with any false assumption about the universal and autonomous readability of aesthetic constructs outside of their specific conditions of presentation and reception. Architectural scale and utilitarian function of Lissitzky's productivist design for exhibition/museum interiors which situate the work historically, along with Alexander Rodchenko's design for a Worker's Club as he presented it at the “Exposition Internationale des Arts Décoratifs” in Paris in 1925, make the actual paintings that are displayed in it look strangely distant and remote. They become specimens of a different moment in the history of production of visual meaning, dating from a situation that has been determined by different conditions of

sur la médiation institutionnelle et l'intérêt particularisé des spectateurs sont constamment soulignés. Il y a les panneaux coulissants qui cachent ou révèlent telle ou telle peinture, au choix du spectateur; les murs aux surfaces en relief, aux couleurs changeantes selon la position du spectateur, passant du blanc au noir à travers le gris pour souligner de manière concrète le changement continu des conditions de vision ainsi que leur dépendance sur des circonstances externes, qui coupent court à toute idée préconçue sur l'intelligibilité universelle, autonome, de la création artistique en dehors des conditions spécifiques de présentation, de réception. L'échelle architecturale et la fonction utilitaire du modèle productiviste de Lissitzky situent l'œuvre du point de vue historique. La même chose s'applique au concept créé par Alexander Rodchenko pour un club d'ouvriers. Il l'a présenté à l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs à Paris en 1925. Ces deux œuvres donc font en sorte que les toiles qui y sont présentées paraissent bizarrement distantes, isolées. Devenues des échantillons d'un moment différent dans l'histoire de la production du sens visuel, elles datent d'une situation déterminée par d'autres conditions de perception. C'est dans cet effet de distanciation que l'architecture du musée de Lissitzky et le nécessaire-présentoir de Duchamp coïncident. Bien sûr, la première convient aux termes de l'encadrement, à l'expression et à l'institution sociale qui la contiennent à tous les niveaux possibles et imaginables et, tout en la transformant radicalement, atteint une nouvelle dimension de la valeur de l'emploi esthétique. La seconde simule la sujétion de la pratique esthétique aux conditions de la réception culturelle en imitant son destin final de commodité et de reproduction pour finir non loin de cette passivité et fétichisation qu'impliquerait, semble-t-il, toute citation parodique d'idéologies. Mais ce sont là des observations en rétrospective. En fait, aucune de ces solutions ne saurait se soutenir dans la pratique contemporaine de la nouvelle avant-garde des années quarante, dans la mesure où l'œuvre du premier — disons, sa mauvaise interprétation — a fini en plein dilemme du concept, l'œuvre du second chez les producteurs... d'astuces. Des artistes ont développé tactiques et pratiques au cours des années 60 une fois épuisées leurs illusions encouragées, semblerait-il, par la liberté excessive de la nouvelle avant-garde d'après-guerre. Ils ont fini par se rendre compte, en effet, que les murs de musée n'étaient pas que ceux de la «prison du langage», mais ceux aussi de l'appropriation et du contrôle social de la pratique esthétique.

Le premier travail d'artiste de Marcel Broodthaers, en 1964, par opposition à ses œuvres précédentes de poète, dont un film intitulé *A Cinematographic Poem in Honour of Kurt Schwitters*, 1957 consista à monter, à mi-hauteur, dans le plâtre, la dernière édition presque complète de son dernier tome de poésie, intitulé *Pense Bête*. Sa transformation en artiste, érigée en modèle allégorique, révèle qu'il faut éliminer l'interprétation afin de préserver le statut matériel du signe comme objet. Broodthaers a fait les observations suivantes là-dessus:

perception. It is in this distancing effect of instant historicisation that Lissitzky's museum architecture and Duchamp's display case coincide. They differ in that the first enters the framing conditions, the discourse and the social institution that contain them on every possible level and, while transforming them radically, achieves a new dimension of aesthetic use value. The second simulated the subjection of aesthetic practice to the conditions of cultural reception, mimicking its ultimate destiny as commodity and reproduction, and ends up close to the passivity and fetishisation that all parodic quotations of ideology seem to imply. But those are observations in retrospect and neither solution could be sustained in the contemporary practice of the neo-avant garde of the Forties since the work of the first — or rather, the misunderstanding of it — ended up in the dilemma of design and the work of the second in the industry of gimmicks. Different tactics and practices were to be developed in the work of the artists of the Sixties once they had worked their way through the delusions that post WW II neo-avant garde license seems to have provided and they realized that the walls of the museum were not only those of the "prisonhouse of language", but also those of the domestication and social control of aesthetic practice.

Marcel Broodthaers' first work as an artist in 1964 — as opposed to his preceding poetic works, which included a film called *A Cinematographic Poem in Honour of Kurt Schwitters*, 1957 — was to sink up to the middle in plaster the almost complete edition of his last volume of poetry, called *Pense Bête*. This transformation from poet to artist, exemplified in an allegorical model, revealed that it is necessary to eliminate the reading in order to conserve the material status of the sign as an object. Broodthaers later commented on this work:

"...for me this book is an object of interdiction... Here you cannot read the book without destroying its plastic qualities. I believed that this concrete gesture would have confronted the viewer with this interdiction. But very much to my surprise the viewer reacted in a totally different manner than I had expected... Nobody was curious to read the text, not knowing whether they were looking at interred prose or poetry, sad or pleasant. Nobody was affected by the interdiction."⁶

Within Broodthaers' very first work the future strategy of inscribing the work into the institutional frame is already apparent as a dialectical approach toward the conditions of contemporary object production. If primary language and material objectification within the discourse of art cannot exist outside of the secondary language of mythification, and they support and reaffirm the socio-political conditions that they set out to negate, then the discourse of object production itself has to be negated, the paradox being that the critical negation has to assume the structure and status of the discourse into which it inscribes itself. As Broodthaers put it in the catalogue of

"...pour moi ce livre est objet d'interdiction... Ici, vous ne pouvez lire le livre sans détruire ses qualités plastiques. J'aurais cru que mon geste concret mettrait en demeure le spectateur. Mais à mon grand étonnement, le spectateur a réagi contrairement à mon attente... Personne n'a cherché à lire le texte: on ne savait pas si c'était ou de la prose ou de la poésie que l'on contemplait là, enterrée; si c'était triste, ou bien agréable. L'interdiction n'avait touché personne."⁶

La future stratégie consistant à inscrire l'œuvre à même le cadre institutionnel se voit déjà, approche dialectique aux conditions de production de l'art contemporain, dans cette toute première œuvre de Broodthaers. Si le langage primaire et l'objectification matérielle en l'expression artistique ne peuvent exister en dehors du langage secondaire de la mythification, et s'ils soutiennent et réaffirment les conditions socio-politiques qu'ils avaient commencé par nier, alors c'est l'expression de la production d'objets elle-même qu'il fut nier. Et en voici le paradoxe: cette négation critique doit assumer la structure, le statut de l'expression en laquelle elle s'inscrit. Comme l'a dit Broodthaers dans le catalogue lors de son premier *One Man Show* en 1966: «Tout objet est victime de sa nature. Même dans une peinture transparente la couleur cache la toile, le moulage cache le cadre.»⁷ La structure essentielle de l'art comme «processus de chosification» détermine la première œuvre de Broodthaers. Ici, le geste de la définition matérielle opère comme un cadre institutionnel qui contiendrait et conserverait, tout en obscurcissant l'objet à interpréter pour mieux le matérialiser dans l'espace virtuel de l'objet esthétique. Cet espace institutionnel et ces divers dispositifs d'encadrement, ses techniques de délimitation, le site véritable où a lieu la transformation en langage secondaire, va devenir le domaine par excellence des recherches de Broodthaers, surtout en ce qui concerne la série de fabrications pour musées et expositions produite depuis 1968.

L'artiste comme fondateur de musées fait partie de l'histoire du Modernisme. Charles Baudelaire, par exemple, a travaillé sur un projet de «musées perdus et musées à fonder» en 1861-63. Il est clair d'ailleurs, que Broodthaers connaissait les fondations de musées d'artistes du dix-neuvième siècle, comme le Musée Gustave Moreau, redécouvert par les Surréalistes et devenu lieu secret de vénération à Paris. En 1974 nous voyons Broodthaers qui lance une campagne pour sauver un musée du dix-neuvième, de l'excentrique peintre bruxellois Antoine Wiertz, en soutenant que «du point de vue actuel d'un artiste, il faut voir en ce musée étrange le lieu d'incorporation de l'inflation théorique. Aucun doute que cela vaille la peine d'être conservé; ce musée fonctionne encore comme modèle de la critique.»⁸

Il nous est également possible de présumer que le Broodthaers de 1968 connaissait les fondations de musée de l'avant-garde; la *Boîte-en-Valise* sûrement, et peut-être aussi les boîtes «Musée» de Joseph Cornell datant du milieu à la fin des années quarante. Il est probable qu'il connaissait les créations fictives de Claes Oldenburg autour de son œuvre *Store* en 1961, aussi bien que la collection qui deviendrait le *Mouse Museum*; la nomination d'Oldenburg par lui-même comme directeur de ce

his first one-man exhibition in 1966: "Every object is the victim of its nature, even in a transparent painting the colour hides the canvas and the moulding hides the frame."⁷

The essential structure of art "as a process of reification" determines Broodthaers' first work where the gesture of material definition functions like an institutional frame that contains and conserves, obscuring the object of reading in order to materialise it in the virtual space of the aesthetic object. This institutional space and its various framing devices, its techniques of containment, the factual site where the transformation from primary into secondary language takes place, will henceforth become the field of Broodthaers' investigations, in particular the series of museum and exhibition fictions that he produced after 1968.

The artist as founder of museums is not foreign to the history of Modernism. Charles Baudelaire for one was working on a project on "lost museums and museums to be founded" in 1861 - 63. And obviously Broodthaers was familiar with the actual museum foundations by Nineteenth Century artists, such as the Musée Gustave Moreau that had been rediscovered by the Surrealists and that had become a secret place of veneration in Paris. In 1974 we see Broodthaers initiate a campaign to save a Nineteenth Century museum by the eccentric Brussels painter Antoine Wiertz, arguing that "from a current artistic point of view, this strange museum should be regarded as a place where theoretical inflation is embodied, certainly worth conserving and still able to function as a critical model."⁸

But we can equally assume that Broodthaers in 1968 was familiar with the museum foundations of the avant garde: with Duchamp's *La Boîte-en-Valise* certainly, if not with the "Museum" boxes by Joseph Cornell from the mid to late Forties, and most likely also with the fictions that Claes Oldenburg constructed around his *Store* in 1961 and the collection that was later to become the *Mouse Museum*, the self-appointment as director and the publication of an official letterhead of the Ray Gun Manufacturing Company Inc., whose purpose it was to "protect art through reversals and disguises, from the bourgeois, from commercialism, from rivalry, from all the forces that might destroy art."⁹

Clearly those references are only of secondary importance in the formation of Broodthaers' first museum fiction that he staged on September 27, 1968 in his former studio at Rue de la Pépinière in Brussels. This installation initiated a series of museum fictions and exhibition constructs — the series that was announced under the auspices of the *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* ending in 1972 with the installation of the *Section des Figures* (*The Eagle from Oligocene to today, Düsseldorf*) — and the ultimate installation was staged at the Palais Rothschild in Paris under the title *L'Angélu de Daumier* in 1975.

«musée», ainsi que la publication de l'en-tête officiel de la Ray Gun Manufacturing Company Inc. dont le but était de «protéger l'art par le renversement et le déguisement, du bourgeois, du commercialisme, des rivautés, et de toute force pouvant éventuellement avoir raison de l'art.»⁹

Ces références n'ont, clairement, qu'une importance secondaire pour sa première création de musée présentée le 27 septembre 1968 dans son ancien studio de la rue de la Pépinière à Bruxelles. Cette installation lança toute une série de créations de musée et d'exposition. On annonça celles-ci sous les auspices du *Museum of Modern Art, Département des Aigles* pour finir en 1972 avec l'installation de la *Section des Figures* (The Eagle from Oligocene to today, Düsseldorf). La présentation finale eut lieu au Palais Rothschild à Paris sous le titre de *L'Angelus de Daumier* en 1975.

Tous les éléments d'encadrement de la production et de la réception esthétique, qui les déterminent, qui les contiennent de façon invisible quoique puissante, sont employés comme éléments constitutifs explicites dans la construction mythologique secondaire de Broodthaers. Il l'intitula *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e Siècle* et fit imprimer ce titre sur l'en-tête qu'il avait conçu et fait imprimer aux fins du vernissage et de toute future correspondance. L'artiste lui-même en fut le «conservateur». Broodthaers a mentionné plus tard que son musée «est né de l'esprit de mai '68». Or, il ne faut pas interpréter cette déclaration dans un sens nostalgique; un certain radicalisme politique n'est nullement censé avoir été transmis à l'objet d'art. Si l'artiste a renversé des rôles en se faisant directeur d'un jour du musée (en faite la première installation de musée a duré un an exactement à la rue de la Pépinière), ce n'était pas sans référence aux événements de '68. A ce moment-là, des étudiants ont occupé le théâtre de l'Odéon au nom de la révolution culturelle. Le directeur du théâtre, Jean-Louis Barrault a fini par se solidariser avec les objectifs étudiants: former de nouvelles structures de type soviétique pour l'auto-gérance et l'administration du théâtre. Au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles un groupe d'étudiants, artistes et activistes, dont Broodthaers a occupé les lieux. Ils cherchaient la démission de la direction, afin d'arrêter la dictature esthétique, politique et administrative de cette institution. C'est pourquoi il faut voir en l'œuvre en question la commémoration allégorique de mai '68 au moment où, précisément, ces événements commençaient à paraître futiles; où, d'ailleurs, leur suppression future se voyait déjà.

L'ouverture officielle du musée eut lieu au soir du 27 septembre 1968. Le discours inaugural fut prononcé par Johannes Cladders, «véritable» directeur du musée Mönchengladbach, alors l'un des premiers musées de l'avant-garde contemporaine de l'Allemagne, invité par Broodthaers lui-même.

Les invités — toute une foule d'amis, d'artistes, de collectionneurs, de critiques et de conservateurs — se sont trouvés alors dans un environnement composé d'une série de caisses à toiles vides, portant toutes l'inscription habituelle: «Toile d'artiste, fragile, tenir au sec» et «Tableau — fragile» empruntée par Broodthaers au

All the framing elements of aesthetic production and reception, that determine and contain it invisibly, yet powerfully, were made explicit constitutive elements in Broodthaers' secondary mythological construction.

The *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIX^e Siècle*, as it was officially called on the letterhead that Broodthaers had designed and printed on the occasion of the opening and for the purposes of future correspondence, was directed by the artist as "conservateur". When Broodthaers said in retrospect that his museum was "born of the spirit of May '68", this reference should not be mistaken as a nostalgic note that passes on the aura of distant political radicality to the muteness and immobility of the art-object. The role reversal that is performed in the artist as museum director for a day (the first museum installation actually lasted for exactly one year at the Rue de la Pépinière) had a material background in the events of 1968. When, during the cultural revolution of May 1968 in Paris, the students occupied the Théâtre de l'Odéon, and its director, Jean-Louis Barrault, eventually solidarised himself with their aims to form new soviet-type structures of self-government and administration of the theatre, a group of artists, students and political activists, Broodthaers among them, occupied for a short time the Palais des Beaux-Arts in Brussels in order to force its director to resign and to take over the artistic, political and administrative directorship of this institution. Broodthaers' subsequent coup in the studio can therefore certainly be seen as an allegorical commemoration of the events of May 1968 at a moment in time when the futility of these events and their eventual suppression might have already become apparent.

The museum was officially opened on the evening of September 27, 1968 and the inauguration speech was delivered by Johannes Cladders, a "real" museum director (of the Museum Mönchengladbach, then one of Germany's most active museums committed to the support of contemporary avant garde art), whom Broodthaers had invited for this occasion.

The attending guests, a crowd consisting of friends of Broodthaers, artists and collectors, critics and curators, found themselves in an environment consisting of a number of variously sized empty picture crates, carrying the usual stencilled inscriptions "Picture, with care, keep dry" and "Tableau-fragile", that Broodthaers had borrowed from the Palais des Beaux-Arts. This display was augmented by spotlights and ladders, equipment used for the installation of exhibitions and the only reference that the bewildered audience could find in regard to the museum's devotion to the Nineteenth Century was a group of 30 colour picture postcards reproducing well known Nineteenth Century French paintings by Ingres, David, Courbet and Corot, Meissonnier, Puvis de Chavannes and Horace Vernet. A truck from the Palais des Beaux-Arts in Brussels was parked in front of the artist's studio and inscriptions on the windowpanes reading "Musée/Museum", from the inside as well as

Palais des Beaux-Arts. Il y avait aussi des spots et des échelles, équipement employé lors de l'installation d'une exposition. Sa seule référence au dix-neuvième siècle aux yeux des spectateurs bredouilles, semblait être un groupe d'une trentaine de cartes postales, reproductions de peintures célèbres au dix-neuvième, d'Ingres, David, Courbet, Corot, Meissonnier, Puvis de Chavannes et Horace Vernet. Devant le studio de l'artiste on avait garé un camion du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Sur ces vitres, des inscriptions à l'intérieur et à l'extérieur mentionnaient «Musée/Museum» comme pour indiquer aux visiteurs la transformation du site de production en institution fictive de réception.

Il semblait que cette installation regroupait tous les éléments de la contingence et de la limitation qui ont institutionnalisé l'œuvre d'art en créant des conditions d'encadrement, conteneurs du transport et de la dissémination avec les significations rituelles qui leur sont attribuées. Comme la *Boîte-en-Valise* de Duchamp, le *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers prend compte du moyen de transport littéralement et sérieusement, comme, pour la technologie de la dissémination et ses formes, il prend le statut extérieur de l'existence auratique d'autrefois de l'œuvre d'art unique. Sa sélection de cartes postales du début du Modernisme englobe le moment historique qui marque la désintégration graduelle de l'œuvre auratique. En tant que représentations techniques contemporaines d'originales, elles expriment tout autant la conclusion de cette période historique, déguisée en allégorie. La définition dialectique de la pratique allégorique, donnée par Walter Benjamin, décrit précisément l'activité de Broodthaers: la rédemption de l'objet du passé de l'oubli en tant que répétitions ritualisées des dévaluations d'objets au présent, en anticipation de leur fin ultime sur le marché et leur sujétion à l'idéologie — le processus même que Barthes appelle la mythification. Cependant, ce qui n'est qu'implicite dans l'œuvre de Duchamp en général et dans la *Boîte-en-Valise* en particulier, la référence à l'institution sociale qui contient la pratique de l'art comme expression, se trouve maintenant au centre de l'œuvre de Broodthaers. Le lieu de production, le studio de l'artiste (pour ce contexte, voir la dissertation de Daniel Buren sur «Fonction de l'atelier») s'échange contre l'espace de réception institutionnalisé: le musée. Le lieu d'origine de l'œuvre d'art et sa destination finale se trouvent renversés, intégrés.

N'était-il donc pas logique, de la part de Broodthaers, de renverser le renversement, si l'on peut dire, dans sa dernière création pour musée *L'Angelus de Daumier* en 1975? Au moment suprême de sa vie, alors que l'œuvre allait enfin faire partie de la culture officielle, le studio autrefois transformé en musée fut reconstruit lui-même à l'intérieur du musée. *La Salle Blanche*, reconstruction grandeur nature en contre-plaqué du deux-pièces de Broodthaers dans la rue de la Pépinière en était la réplique architecturale exacte, depuis le moulage architecturale aux radiateurs en trompe-l'œil. Le studio d'artiste, lieu de production, autrefois transformé en fiction se trouvait reconstruit au sein du musée lui-même, réservé par une corde, distant sur le plan matériel, spatial et temporel. On aurait dit que tout le contenant architectural

from the outside were indicating to the visitors the transformation of the site of production into the fictitious institution of reception.

Broodthaers' installation assembled, as it seemed, all the elements of contingency and containment that institutionalised the work of art and constituted framing conditions: the containers of transportation and dissemination as well as the authoritative rituals of meaning assigned them. Like Duchamp's *Boîte-en-Valise*, Broodthaers' *Musée d'Art Moderne* takes the means of transposition as literally and seriously into account as it takes the technology of dissemination and its forms for the outward status of the once auratic existence of the unique work of art. Broodthaers' selection of postcards from the beginning of Modernism encompasses that historical moment that initiates the gradual disintegration of the auratic work. As contemporary technical reproductions of original works of art, they equally speak of the conclusion of that historical period in allegorical disguise. The dialectic definition of allegorical practice, as given by Walter Benjamin, describes Broodthaers' activity exactly: the redemption of the object of the past from oblivion as the ritualised repetitions of the devaluation of objects in the present, in anticipation of their fate on the market and their subjection to ideology — the very process that Barthes defines as mythification. What is, however, only implicit in Duchamp's work in general and in the *Boîte-en-Valise* in particular, the reference to the social institution that contains the practice of art as a discourse, is now at the centre of Broodthaers' work. The place of production, the artist's studio (for this context, see Daniel Buren's essay "The Function the Studio"), is exchanged for the institutionalised space of reception, the museum. Place of origin of the work of art and place of final destination are reversed and integrated.

It was only logical that in the final museum fiction that Marcel Broodthaers conceived for his exhibition, *L'Angelus de Daumier* 1975, this reversal was reversed. At the climax of his life, when the work was finally about to enter official culture, the studio that had once been transformed into the museum was now reconstructed inside the museum itself. *La Salle Blanche*, as the life-size plywood reconstruction of Broodthaers' two-room studio in the Rue de la Pépinière was called, replicated the architectural detail of the studio in all exactitude. From the architectural molding to the trompe-l'œil radiators, the artist's studio, the site of production, that had once been converted into fiction was now reconstructed inside the museum space itself, roped off from access, distant in material, space and time. The architectural container in its entirety seemed to have assumed the qualities of the wooden shipping crate, and their stencilled inscriptions had now been turned into calligraphic inscriptions covering the walls and placed sporadically on the floor. The vocabulary was that of the Nineteenth Century Academy painters and the inscriptions seemed to have taken on the function of the iconographic references of the picture postcards in the original foundation of the *Musée d'Art Moderne*. Juxtaposed with *La Salle Blanche*, that had been roped off

avait pris pour lui les qualités de la caisse de transport en bois, dont les inscriptions marquées au pochoir devenaient des calligraphies murales. Le vocabulaire employé était celui des peintres académiques du dix-neuvième siècle; on aurait dit que les inscriptions avaient adopté les fonctions des références iconographiques des cartes postales à la fondation originale du Musée d'Art Moderne. Il y avait, juxtaposé à La Salle Blanche, réservée par une corde, l'ancien salon de Madame de Rothschild, ancienne propriétaire du Palais où se situe actuellement le musée. Le salon, normalement fermé au public, contient toujours ses meubles et sa décoration dix-huitième-dix-neuvième siècle, ainsi qu'une partie de la collection privée de la famille Rothschild. Pendant la durée de l'exposition, il resta, exceptionnellement, ouvert au public.

Les fictions de musée de Broodthaers s'adressent, semble-t-il, au langage et à l'architecture de l'institution sociale au sein duquel on a encadré, contenu, l'expression artistique. En outre, elle remontent jusqu'aux origines de l'institution historique, et à celles de l'expression grâce à laquelle on les crée comme mythes secondaires. Elles anticipent l'avant-dernier statut de la création esthétique du moment présent. A l'intérieur de cette échelle Broodthaers réussit à vaincre les mythes de l'intérieur. Il évite la fétichisation dont nous avons parlé à propos de la *Boîte-en-Valise* de Duchamp; il évite également la neutralité architecturale du concept et du décor anticipée par Duchamp en ce qui avait trait à toute pratique se limitant, au départ, aux éléments visuels, architecturaux, de l'expression idéologique du Modernisme en tant qu'institution de musée, exclusivement.

Benjamin H.D. Buchloh
New York, 1983

Traduction par Daphné Beauroy

from the public, was the former salon of Madame de Rothschild, once the owner of the Palais in which the museum was now located. This salon, normally not accessible to the public, containing the original Eighteenth and Nineteenth Century furniture and decoration, as well as part of the private collection of the Rothschild family, was now open to the public for the duration of Broodthaers' exhibition.

Broodthaers' museum fictions seem to address both the language and the architecture of the social institution within which the discourse of art is framed and contained. Further yet, they reach to the origins of the historical institution and the discourse within which they are fabricated as secondary myths and anticipate the penultimate status of the aesthetic construct in the present moment. It is within that scale that Broodthaers' work "vanquishes myth from inside", that it avoids the parodic fetishisation that we discovered in Duchamp's *Boîte-en-Valise*. It equally succeeds in overcoming the architectural neutrality of design, that which he called "decor", that he anticipated for any practice that restricted itself only to the visual and architectural elements of the ideological discourse of Modernism and the museum institution.

Benjamin H.D. Buchloh
New York, March, 1983

1) Entretien avec J.J. Sweeney, cité dans Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Londres 1968, p.513
2) *op.cit.* p.513
3) Roland Barthes, *Mythologies*, Londres 1972, p.114
4) Hannah Arendt, Préface à *Walter Benjamin, Illuminations*, New York 1969, p.45
5) El Lissitzky, «Demonstrationräume», cf. Sophie Lissitzky-Kueppers, *El Lissitzky*, Dresde 1967, p.362 et suite (ma traduction)
6) Irmeline Lebeer, «Dix-mille francs de récompense», entretien avec Marcel Broodthaers dans *Marcel Broodthaers*, catalogue de l'exposition au Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1974, p.66
7) Marcel Broodthaers, *Moules, Oeufs, Frites, Charbon*, Catalogue Wide White Space Gallery, Anvers 1966, sans pagination
8) Marcel Broodthaers, «Weirtz-Museum, Feuilleton», dans *Studio International*, Vol. 188, No. 970, octobre 1974, p.114
9) Claes Oldenburg, «Notebooks», cité dans: Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, New York 1970, p.62 et suite

1) Interview with J.J. Sweeney, quoted in: Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London: 1969, p. 513
2) *op.cit.* p. 513
3) Roland Barthes, *Mythologies*, London: 1972, p.114
4) Hannah Arendt, introduction to: *Walter Benjamin, Illuminations*, New York: 1969, p. 45
5) El Lissitzky, "Demonstrationräume", Sophie Lissitzky-Kueppers, *El Lissitzky*, Dresden: 1967, pp. 362 following. (my translation)
6) Irmeline Lebeer, "Dix-mille francs de récompense", interview with Marcel Broodthaers in: *Marcel Broodthaers*, exhibition catalogue Palais des Beaux-Arts, Brussels: 1974, p.66
7) Marcel Broodthaers, *Moules, Oeufs, Frites, Charbon*, catalogue Wide White Space Gallery, Antwerp: 1966, unpaginated
8) Marcel Broodthaers, "Weirtz-Museum, Feuilleton" *Studio International*, Vol. 188, No. 970, (October, 1974), p. 114
9) Claes Oldenburg, "Notebooks" 1960, quoted in: Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, New York: 1970, pp.62 and following

Daniel Buren

FONCTION DU MUSÉE FUNCTION OF THE MUSEUM

Lieu privilégié au triple rôle:

- 1 **Esthétique.** Il est le cadre, support réel où s'inscrit — se compose — l'œuvre. En même temps il est le centre où se déroule l'action et point de vue unique de l'œuvre (topographique et culturel).
- 2 **Economique.** Il donne à ce qu'il expose une valeur marchande en le privilégiant/sélectionnant. En la conservant ou la sortant (hors) du commun il effectue la promotion sociale de l'œuvre. Il en assure la diffusion et la consommation.
- 3 **Mystique.** Le Musée/la Galerie assure immédiatement le statut d'Art à tout ce qui s'y expose avec crédulité, c'est-à-dire habitude déroutant ainsi *a priori* toutes les tentatives qui essaieraient de mettre en question les fondements mêmes de l'art, sans prendre soin du lieu où la question est posée. Le Musée, (la Galerie), est le corps mystique de l'Art.

Il est clair que ces trois points ne sont là que pour donner une idée globale du rôle joué par le Musée. Il doit être également entendu que ces rôles sont d'intensités différentes selon les Musées (ou Galeries) en question, pour des raisons socio-politiques (tenant à l'art ou plus globalement au système).

I. CONSERVATION

L'une des fonctions initiales (techniques) du Musée (Galerie) est celle de conserver. (Ici la distinction qui peut être faite, bien qu'elle soit de moins en moins rigoureuse, c'est que généralement le premier achète/conservé/collectionne en vue de montrer, la seconde en vue de revendre). Cette fonction de conserver perpétue l'une des causes qui font que tout l'art

Privileged place with a triple role:

- 1 **Aesthetic.** The Museum is the frame and effective support upon which work is inscribed/composed. It is at once the centre in which the action takes place and the single (topographical and cultural) viewpoint for the work.
- 2 **Economic.** The Museum gives a sales value to what it exhibits, has privileged/selected. By preserving or extracting it from the commonplace, the Museum promotes the work socially, thereby assuring its exposure and consumption.
- 3 **Mystical.** The Museum/Gallery instantly promotes to "Art" status whatever it exhibits with conviction, i.e. habit, thus diverting in advance any attempt to question the foundations of art without taking into consideration the place from which the question is put. The Museum (the Gallery) constitutes the mystical body of Art.

It is clear that the above three points are only there to give a general idea of the Museum's role. It must be understood that these roles differ in intensity depending on the Museums (Galleries) considered, for socio-political reasons (relating to art or more generally to the system).

I. PRESERVATION

One of the initial (technical) functions of the Museum (or Gallery) is preservation. (Here a distinction can be made between the Museum and the Gallery although the distinction seems to be becoming less clear-cut: the former generally buys, preserves, collects, in order to exhibit; the latter does the same in view of resale. This function of preservation perpetrates the idealistic nature

est idéaliste à savoir qu'il serait (ou pourrait être) éternel. Cette idée entre autres, prédominait au XIX^e siècle qui vit l'apparition des Musées publics à peu près tels qu'on les connaît aujourd'hui.

Les choses peintes étant généralement des attitudes, gestes, souvenirs, copies, imitations, transpositions, rêves, symboles...figés/fixés sur la toile arbitrairement pour un temps indéfini, il fallait accentuer cette illusion d'éternité ou temps suspendu en préservant l'œuvre elle-même (physiquement fragile: toile, châssis, pigments, etc...) des intempéries. Le Musée allait assumer cette tâche et par des moyens appropriés et artificiels, préserver du temps (dans la mesure du possible) ce qui sans lui périrait bien plus rapidement. C'était/c'est une façon — une de plus — d'obvier à la temporalité/la fragilité d'une œuvre d'art en la conservant artificiellement en «vie» en lui donnant ainsi une apparence d'immortalité qui va servir remarquablement bien le discours que l'idéologie bourgeoise dominante lui accole avec — faut-il l'ajouter? — l'acceptation ravie de l'auteur de l'œuvre, c'est-à-dire l'artiste. Or, cette attitude muséale conservatrice qui trouva son apogée au XIX^e siècle et avec le romantisme est encore généralement admise à notre époque, elle en est même l'un des mécanismes paralysants. En fait rien n'est plus apte à être conservé qu'une œuvre d'art, et c'est pourquoi, fondamentalement, l'art du XX^e siècle est encore si tributaire de celui du XIX^e et sans rupture d'avec lui car il en a accepté le système, ses mécanismes et sa fonction (Cézanne et Duchamp compris) sans en dévoiler l'un des principaux alibis, bien plus, en considérant le cadre d'exposition comme allant de soi. Nous pouvons affirmer encore une fois que le Musée «marque», imprime son «cadre» (physique et moral) sur tout ce qui s'y expose de façon profonde et indélébile et ce, avec d'autant plus de facilité que tout ce qui s'y montre, s'y fait, n'est envisagé et fabriqué qu'en vue d'y être inscrit.

Toute œuvre d'art conserve déjà implicitement ou non, la trace d'un geste, d'une image, d'un portrait, d'une époque, d'une histoire, d'une idée, et est ensuite à son tour conservée (gardée-en-souvenir) par le Musée.

II. RASSEMBLEMENT

Le Musée non seulement conserve et par là même perpétue mais aussi rassemble en son sien. Le résultat de cet état est d'accentuer le rôle esthétique du Musée en constituant le point de vue unique (culturel et visuel) d'où les œuvres peuvent être appréhendées, champ clos où l'art se forge et s'abîme, écrasé par le cadre qui le présente et le constitue. En effet ce rassemblement permet des simplifications et assure un poids historico-sociologique qui renforcent l'importance prépondérante du support (le Musée/la Galerie) dans la mesure où ce support est ignoré. Or, il a une histoire, un volume, une présence physique, un poids culturel tout aussi important que le support sur lequel on peint, où l'on trace. (Par extension bien entendu cette importance se répercute sur tout matériau sculpté, tout objet transporté, tout discours...qui s'inscrit

of all art since it claims that art is (could be) eternal. This idea, among others, dominated the 19th century, when public museums were created approximately as they are still known today.

Painted things are generally attitudes, gestures, memories, copies, imitations, transpositions, dreams, symbols...set/fixed on the canvas arbitrarily for an indefinite period of time. To emphasize this illusion of eternity or timelessness, one has to preserve the work itself (physically fragile: canvas, stretcher, pigments etc.) from wear. The Museum was designed to assume this task, and by appropriate artificial means to preserve the work, as much as possible, from the effects of time — work which would otherwise perish far more rapidly. It was/is a way — another — of obviating the temporality/fragility of a work of art by artificially keeping it "alive", thereby granting it an appearance of immortality which serves remarkably well the discourse which the prevalent ideology attaches to it. This takes place, it should be added, with the author's i.e. the artist's delighted approval.

Moreover, this conservatory function of the Museum, which reached its highest point during the 19th century and with Romanticism, is still generally accepted today, adding yet another paralysing factor. In fact nothing is more readily preserved than a work of art. And this is why 20th century art is still so dependent on 19th century art since it has accepted, without a break, its system, its mechanisms and its function (including, furthermore, accepting the exhibition framework as self-evident. We can once again declare that the Museum makes its "mark", imposes its "frame" (physical and moral) on everything that is exhibited in it, in a deep and indelible way. It does this all the more easily since everything that the Museum shows is only considered and produced in view of being set in it.

Every work of art already bears, implicitly or not, the trace of a gesture, an image, a portrait, a period, a history, an idea...and is subsequently preserved (as a souvenir) by the Museum.

II. COLLECTION

The Museum not only preserves and therefore perpetrates, but also collects. The aesthetic role of the Museum is thus enhanced since it becomes the single viewpoint (cultural and visual) from which works can be considered, an enclosure where art is born and buried, crushed by the very frame which presents and constitutes it. Indeed, collecting makes simplifications possible and guarantees historical and psychological weight which reinforce the predominance of the support (Museum/Gallery) inasmuch as the latter is ignored. In fact, the Museum/Gallery has a history, a volume, a physical presence, a cultural weight quite as important as the support on which one paints, draws. (By extension, this naturally applies to any sculpted material, transported object or discourse inscribed in the Museum.) On another level, let us say social, collecting serves to display different works together, often very unlike, from different artists. This results in creating or opposing different "schools"/"movements" thereby cancelling

dans le lieu Musée).

Sur un autre plan, social dirons nous, ce rassemblement sert à montrer en même temps des œuvres différentes, parfois disparates, d'artistes différents et a pour résultat de les confondre — ou opposer — en «écoles» ou «mouvements» et ainsi d'annuler l'intérêt de certaines questions perdues au milieu d'une multitude exagérée de réponses. Ce rassemblement peut également jouer pour montrer l'œuvre d'un seul artiste dans ses différents aspects et dans ce cas permet un jugement aplatissant de l'œuvre en question, jugement auquel cette œuvre de toute façon aspirait, ayant été uniquement conçue — volontairement ou non — en vue de ce rassemblement final.

En résumé, le rassemblement dans un Musée agit de deux façons différentes mais parallèles selon que nous ayons à faire à une exposition de groupe ou à une exposition particulière.²

- A. Sous l'aspect d'une confrontation d'œuvres d'auteurs différents il y a un amalgame forcé de choses hétéroclites et la mise en valeur d'œuvres élues par rapport à d'autres. Ces œuvres élues prennent une force que seul le contexte/rassemblement leur confère. Qu'il soit clair ici que le rassemblement dont il s'agit et l'élection à laquelle il donne cours sont aussi évidemment économiques. Le Musée rassemble ici pour mieux distinguer. Mais cette distinction est fautive car le rassemblement force la comparaison entre ce qui bien souvent est incomparable et crée ainsi cours faussés dès le départ et dont personne ne prend garde. (cf. «Mise en garde»)
- B. En rassemblant et présentant l'œuvre d'un seul artiste, le Musée différencie à l'intérieur d'une même œuvre et insiste (économiquement) sur les réussites (présument) et les échecs (présument). Le résultat est, d'une part, d'accentuer le côté «miraculeux» des «réussites» et, d'autre part, de donner une valeur (généralement marchande) à ce qui est faible grâce à ce qui ne l'est pas. C'est l'aplatissement dont nous parlions et dont le but est à la fois culturel et commercial.

III. REFUGE

De ce qui précède on aboutit tout naturellement à la notion très proche de la réalité à savoir que le Musée est un refuge. Et que sans ce refuge, aucune œuvre ne peut «vivre». Le Musée est un asile. L'œuvre y est à l'abri des intempéries, à l'abri des risques et surtout apparemment à l'abri de tout questionnement. Le Musée conserve, rassemble et préserve. Toute œuvre d'art est faite en vue d'être conservée, rassemblée avec d'autres et préservée (entre autres, des œuvres qui sont exclues du Musée et ce, pour quelque raison que

certain interesting questions lost in an exaggerated mass of answers. The collection can also be used to show a single artist's work, thus producing a "flattening" effect to which the work aspired anyway, having been exclusively conceived — willingly or not — in view of the final collection.

In summary, the collection in a Museum operates in two different but parallel ways, depending on whether one considers a group or a one-man show.²

- A. In the case of a confrontation of works by different artists the Museum imposes an amalgam of unrelated things among which chosen works are emphasized. These chosen works are given an impact which is only due to their context-collection. Let it be clear that the collection we are speaking of and the selection it leads to are obviously economically motivated. The Museum collects the better to isolate. But this distinction is false as the collection forces into comparison things which are often incomparable, consequently producing a discourse which is warped from the start, and to which no one pays attention (cf. Introduction to "Beware!").
- B. In collecting and presenting the work of a single artist (one-man show) the Museum stresses differences within a single body of work and insists (economically) on (presumed) successful works and (presumed) failures. As a result, such shows set off the "miraculous" aspect of "successful" works. And the latter therefore also give a better sales value to juxtaposed weaker works. This is the "flattening" effect we mentioned above, the aim of which is both cultural and commercial.

III. REFUGE

The above considerations quite naturally lead to the idea, close to the truth, that the Museum acts as a refuge. And that without this refuge, no work can "exist". The Museum is an asylum. The work set in it is sheltered from the weather and all sorts of dangers, and most of all protected from any kind of questioning. The Museum selects, collects and protects. All works of art are made in order to be selected, collected and protected (among other things from other works which are, for whatever reasons, excluded from the Museum). If the work takes shelter in the Museum-refuge, it is because it finds there its comfort and its frame; a frame which one considers as natural, while it is merely historical. That is to say, a frame necessary to the works set in it (necessary to their very existence). This frame does not seem to worry artists who exhibit continually without ever considering the problem of the place in which they exhibit.

Whether the place in which the work is shown imprints and marks this work, whatever it may be, or whether the work itself is directly — consciously or not —

ce soit).

Si l'œuvre va au Musée pour s'y réfugier, c'est que là est son confort, son cadre, cadre qu'elle prend pour naturel en oubliant qu'il n'est qu'historique. C'est-à-dire cadre nécessaire aux œuvres qui s'y inscrivent (nécessaire à leur existence même). Ce cadre ne semble pas contrarier les artistes qui exposent sans relâche sans jamais poser le problème du lieu où ils exposent.

Que le lieu où l'œuvre est exposée imprègne et marque cette œuvre quelle qu'elle soit, ou bien que l'œuvre elle-même soit directement — consciemment ou non — faite pour le Musée, le résultat est que toute œuvre présentée dans ce cadre, qui ne pose pas explicitement le rôle que ce cadre joue par rapport à l'œuvre, agit dans l'illusion d'un «en soi» ou d'un idéalisme (que l'on pourrait rapprocher de l'art pour l'art) qui met à l'abri — et ça, tout à fait — de toute rupture...³

En fait, chaque œuvre d'art possède inéluctablement un ou plusieurs cadres extrêmement précis, elle est toujours limitée, tant dans le temps que dans l'espace. C'est l'oubli (volontaire) de ces notions essentielles qui peut faire croire à un art immortel, une œuvre éternelle... Et l'on comprend pourquoi ce concept et les mécanismes qui permettent d'y faire croire — entre autres la fonction et le rôle du Musée tels que nous venons très rapidement de les aborder — met l'œuvre une fois pour toutes au-dessus des classes et des idéologies, nous reporte également à un «Homme» éternel et apolitique qui est en fait exactement celui qu'a défini et voudrait maintenir l'idéologie Bourgeoise.

La non-visibilité ou non-nomination/révélation des supports d'une œuvre quelconque (chassis de l'œuvre, place de l'œuvre, socle de l'œuvre, cadre de l'œuvre, verso de l'œuvre, prix de l'œuvre, etc...) n'est donc pas sans intérêt ou sans intention, «naturelle» comme on voudrait nous le faire croire, mais bien un masque intéressé et significatif, un camouflage qui est consciemment entretenu et préservé avec toutes les forces dont elle peut disposer et par tous les moyens, par l'idéologie Bourgeoise même, c'est-à-dire la transformation «de la réalité du monde en image du monde, l'Histoire en Nature».

Daniel Buren
New York 1970

produced for the Museum, any work presented in that framework, if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into the illusion of self-sufficiency — or idealism. This idealism (which could be compared to Art for Art's sake) shelters and prevents any kind of break...³

...In fact every work of art inevitably possesses one or several extremely precise frames. The work is always limited in time as well as in space. By forgetting (purposefully) these essential facts one can pretend that there exists an immortal art, an eternal work... And one can see how this concept and the mechanisms used to produce it—among other things the function of the Museum as we have very rapidly examined it—place the work of art once and for all above all classes and ideologies. The same idealism also points to the eternal and apolitical Man which the prevalent bourgeois ideology would like us to believe in and preserve.

The non-visibility or (deliberate) non-indication/revelation of the various supports of any work (the work's stretcher, the work's location, the work's frame, the work's stand, the work's price, the work's verso or back etc...) are therefore neither fortuitous nor accidental as one would like us to think.

What we have here is a careful camouflage undertaken by the prevalent bourgeois ideology, assisted by the artists themselves. A camouflage which has until now made it possible to transform "the reality of the world into an image of the world, and History into Nature".

Daniel Buren
New York 1970

Translation Laurent Sauerwein

1) It must be quite clear that when we speak of "the Museum" we are also referring to all types of "galleries" in existence and all other places which claim to be cultural centres. A certain distinction between "museum" and "gallery" will be made below. However the impossibility of escaping the concept of cultural location must also be stressed.

2) We are here referring more particularly to contemporary art and its profusion of exhibitions.

3) A detailed demonstration of the various limits and frames which generally constitute a work of art — painting, sculpture, object, ready-made, concept... — has been removed for technical reasons from the original text. However this subject matter can be found in other texts already published, such as: "Critiques Limites" (a), "Around and about" (b), "Beware!" (c), "Standpoints" (d), "Exposition d'une exposition" (e).

(a) Edited by Yvon Lambert, Paris, October 1970 (text in French)

(b) in *Studio International*, London, June 1971

(c) in *Studio International*, London, March 1970

(d) in *Studio International*, London, April 1971

(e) in catalogue *Documenta V* (text in German and French) 1972.

1) Il doit être bien entendu que lorsque nous parlons de «musée» nous incluons également toute sorte de «galerie» ou autre lieu à vocation culturelle. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur les différences qui peuvent exister entre «musée» et «galerie», ainsi que sur l'impossibilité relative d'échapper au concept du (lieu) culturel.

2) Nous nous intéressons ici plus particulièrement à «l'art contemporain», dans sa profusion d'expositions.

3) Nous sautons ici toute une démonstration sur les limites et cadres qui constituent généralement une œuvre d'art qu'elle soit peinture, sculpture, objet, ready-made, concept. On pourra se reporter également aux textes parus avant ou depuis comme: «Limites-Critiques» (a), «Autour d'un Détour» (b), «Exposition d'une Exposition» (c)... (a) *Rahmen, «Limites-Critiques»*, publié par Yvon Lambert, Paris, Octobre 1970, et dans «Position-Proposition», publié par le Musée de Mönchengladbach, Janvier 1971.

(b) «Around and About», dans *Studio International*, Avril 1971 et dans *Opus International*, Mars 1971.

(c) «Ausstellung einer Ausstellung» dans le catalogue *Documenta V*.

Daniel Buren

FONCTION DE L'ATELIER FUNCTION OF THE STUDIO

De tous les cadres, enveloppes et limites — généralement non perçus et certainement jamais questionnées — qui enferment et «font» l'œuvre d'art (l'encadrement, la marquise, le socle, le château, l'église, la galerie, le musée, le pouvoir, l'histoire de l'art, l'économie de marché, etc.) il en est un dont on ne parle jamais, que l'on questionne encore moins et qui, pourtant, parmi tous ceux qui encerclent et conditionnent l'art est le tout premier, je veux dire: l'atelier de l'artiste.

L'atelier est, dans la plupart des cas, plus nécessaire encore à l'artiste que la galerie et le musée. De toute évidence, il préexiste aux deux. De plus, et comme nous allons le voir, l'un et les autres sont entièrement liés. Ils sont les deux jambages du même édifice et d'un même système. Mettre en question l'un (le musée ou la galerie par exemple) sans toucher à l'autre (l'atelier) c'est — à coup sûr — ne rien questionner du tout. Toutes mises en question du système de l'art passeront donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit. Remise en question de l'un et de l'autre en tant qu'habitudes, aujourd'hui, habitudes sclérosantes de l'art.

Mais quelle est donc la fonction de l'atelier?

1. C'est le lieu d'origine du travail.
2. C'est un lieu privé (dans la grande majorité des cas), cela peut être une tour d'ivoire.
3. C'est un lieu fixe de création d'objets obligatoirement transportables.

Un lieu extrêmement important, comme on peut déjà s'en rendre compte. Premier cadre, première limite dont tous les autres vont dépendre.

Tout d'abord physiquement, architecturalement, comment se présente un atelier? En effet, l'atelier de l'artiste ce n'est pas n'importe quel réduit, n'importe quelle pièce¹ Nous en distinguerons ici deux types.

1. En ce qui concerne l'atelier de type

Of all the frames, envelopes, and limits — usually not perceived and certainly never questioned — which enclose and constitute the work of art (picture frame, niche, pedestal, palace, church, gallery, museum, art history, economics, power, etc.), there is one rarely even mentioned today that remains of primary importance: *the artist's studio*. Less dispensable to the artist than either the gallery or the museum, it precedes both. Moreover, as we shall see, the museum and gallery on the one hand and the studio on the other are linked to form the foundation of the same edifice and the same system. Analysis of the art system must inevitably be carried on in terms of the studio as the *unique space* of production and the museum as the *unique space* of exposition. Both must be investigated as customs, the ossifying customs of art.

What is the function of the studio?

1. It is the place where the work originates.
2. It is generally a private place, an ivory tower perhaps.
3. It is a *stationary* place where *portable* objects are produced.

The importance of the studio should by now be apparent; it is the first frame, the first limit, upon which all subsequent frames/limits will depend.

What does it look like, physically, architecturally? The studio is not just any hideaway, any room.¹ Two specific types may be distinguished:

1. The European type, modeled upon the Parisian studio of the turn of the century. This type is usually large and is characterised primarily by its high ceilings (a minimum of 4 metres). Sometimes there is a balcony, to increase the distance between viewer and work. The door allows large works to enter and to exit. Sculptors' studios are on the ground floor, painters'

européen, type marqué par l'atelier parisien de la fin du siècle dernier nous avons généralement affaire à un local assez vaste et surtout caractérisé par une assez grande hauteur sous plafond (4 m minimum) parfois avec loggia, afin d'augmenter la distance du point de vue à l'œuvre. Les accès permettent l'entrée et la sortie de grands travaux. Les ateliers pour sculpteurs sont au rez-de-chaussée, ceux pour peintres aux derniers étages. Enfin, l'éclairage est naturel et généralement diffusé par des verrières qui sont orientées vers le nord afin d'en recevoir la lumière la plus douce et plate à la fois.²

2. Quant à l'atelier de l'artiste américain³ d'origine plus récente, il n'est cependant pas généralement construit spécialement, ni suivant certaines normes, mais est en majorité bien plus vaste que l'atelier européen, pas forcément plus haut, mais beaucoup plus long et large, trouvant son lieu dans d'anciens «lofts» récupérés. La lumière naturelle joue ici un rôle bien moindre (quasi nul) que la superficie et le volume. L'électricité éclaire l'ensemble, jour et nuit si nécessaire. D'où d'ailleurs, une certaine adéquation entre les produits sortant de ces «lofts» et leur «placement» sur les cimaises ou les sols des musées modernes éclairés eux aussi jour et nuit par l'électricité.

J'ajouterai que l'atelier de ce type influence également les endroits qui servent d'ateliers aujourd'hui en Europe et qui peuvent être, pour qui les trouve, soit une ancienne grange à la campagne, soit un vieux garage ou autres locaux commerciaux en ville. Dans l'un et l'autre cas, on voit déjà les rapports architecturaux qui s'opèrent de l'atelier au musée, l'un s'inspirant de l'autre et vice versa, ainsi que d'un type d'atelier à l'autre⁴. Nous ne parlerons cependant point de ceux qui transforment une partie de leur atelier en hall d'exposition, ni des conservateurs qui rêvent de musées sous forme d'atelier permanent!

Après avoir vu quelques-unes des caractéristiques architectoniques de l'atelier, voyons maintenant ce qui généralement s'y passe.

En tant que lieu privé, l'atelier est un lieu d'expérience dont seul l'artiste-résident pourra juger, puisqu'aussi bien ne sortira de son atelier que ce qu'il voudra bien en laisser sortir.

Ce lieu privé, permet également d'autres manipulations indispensables celles-là à la bonne marche des galeries et musées. Par exemple, c'est le lieu où le critique d'art, l'organisateur d'expositions, le directeur ou conservateur de musée, pourront venir choisir en toute quiétude parmi les œuvres présentes (et présentées par l'artiste) celles qui figureront dans telle ou telle exposition, telle ou telle collection, telle ou telle galerie, tel ou tel ensemble. L'atelier est alors une commodité pour l'organisateur quel qu'il soit. Il peut ainsi «composer» à sa guise son exposition (et non celle de l'artiste, mais généralement l'artiste se laisse bien gentiment manipuler dans cette situation, trop con-

on the top floor. In the latter, the lighting is natural, usually diffused by windows oriented toward the north so as to receive the most even and subdued illumination.²

2. The American type,³ of more recent origin. This type is rarely built according to specification, but, located as it is in reclaimed lofts, is generally much larger than its European counterpart, not necessarily higher, but longer and wider. Wall and floor space are abundant. Natural illumination plays a negligible role, since the studio is lit by electricity both night and day if necessary. There is thus equivalence between the products of these lofts and their placement on the walls and floors of modern museums, which are also illuminated day and night by electricity.

This second type of studio has influenced the European studio of today, whether it be in an old country barn or an abandoned urban warehouse. In both cases, the architectural relationship of studio and museum – one inspiring the other and vice versa – is apparent.⁴ (We will not discuss those artists who transform part of their studios into exhibition spaces, nor those curators who conceive of the museum as a permanent studio.)

These are some of the studio's architectural characteristics; let us move on to what usually happens there. A private place, the studio is presided over by the artist-resident, since only that work which he desires and allows to leave his studio will do so. Nevertheless, other operations, indispensable to the functioning of the galleries and museums, occur in this private place. For example, it is here that the art critic, the exhibition organiser, or the museum director or curator may calmly choose among the works presented by the artist those to be included in this or that exhibition, this or that collection, this or that gallery. The studio is thus a convenience for the organiser: he may compose his exhibition according to his own desire (and not that of the artist, although the artist is usually perfectly content to leave well enough alone, satisfied with the prospect of an exhibition). Thus chance is minimised, since the organiser has not only selected the artist in advance, but also selects the works he desires in the studio itself. The studio is thus also a boutique where we find ready-to-wear art.

Before a work of art is publicly exhibited in a museum or gallery, the studio is also the place to which critics and other specialists may be invited in the hope that their visits will release certain works from this, their purgatory, so that they may accede to a state of grace on public (museum/gallery) or private (collection) walls. Thus the studio is a place of multiple activities: production, storage, and finally, if all goes well, distribution. It is a kind of commercial depot.

Thus the first frame, the studio, proves to be a filter which allows the artist to select his work screened from public view, and curators and dealers to select in turn

tent d'exposer) au moindre risque, car non seulement il a déjà sélectionné l'artiste participant, mais encore il sélectionne dans son atelier même, les œuvres qu'il désire. L'atelier est donc aussi une boutique. C'est là que l'on trouvera le prêt-à-porter à exposer.

L'atelier est également le lieu où, avant qu'une œuvre ne soit publiquement exposée (musée ou galerie), l'artiste peut inviter les critiques et autres spécialistes dans l'espoir que leur visite permette la «sortie» de quelques œuvres de cet endroit privé – sorte de purgatoire – pour aller s'accrocher à quelque cimaise publique (musée/galerie) ou privée (collection) – sorte de paradis des œuvres!

L'atelier joue donc le rôle de lieu de production, d'une part, de lieu d'attente, d'autre part, et enfin – si tout va bien – de diffusion. C'est alors une gare de triage.

L'atelier, premier cadre de l'œuvre, est en fait un filtre qui va servir à une double sélection, celle faite par l'artiste d'abord, hors du regard d'autrui, et celle faite par les organisateurs d'expositions et les marchands d'art ensuite pour le regard des autres. Ce qui apparaît aussi immédiatement c'est que l'œuvre ainsi produite passe – afin d'exister – d'un abri à un autre. Elle doit donc être tout le moins transportable et si possible manipulable sans trop de restrictions pour celui qui (en dehors de l'artiste lui-même) prendra le droit de la «sortir» de ce premier lieu (originel) pour lui faire accéder au second (promotionnel). L'œuvre donc, parce que produite en atelier, ne peut être conçue qu'en tant qu'objet manipulable à l'infini et par quiconque. Pour ce faire, et dès sa production en atelier, l'œuvre se trouve isolée du monde réel. Cependant, c'est quand même à ce moment-là, et à ce moment-là seul, qu'elle est le plus proche de sa propre réalité. Réalité dont elle n'arrêtera pas ensuite de s'éloigner pour parfois même en emprunter une autre que personne ni même celui qui l'a créée n'a pu imaginer et qui pourra lui être complètement contradictoire pour le plus grand profit généralement des mercantiles et de l'idéologie dominante. C'est donc quand l'œuvre est dans l'atelier et seulement à ce moment qu'elle se trouve à sa place. D'où une contradiction mortelle pour l'œuvre d'art, et dont elle ne se remettra jamais, puisque sa fin implique un déplacement dévitalisant quant à sa réalité propre, quant à son origine. Par contre, si l'œuvre d'art reste dans cette réalité – l'atelier – c'est l'artiste alors qui risque de mourir... de faim! L'œuvre que nous pouvons voir est donc totalement étrangère à son lieu d'accueil (musée, galerie, collection...) d'où le hiatus sans cesse grandissant entre les œuvres et leur place (et on le verra tôt ou tard) précipiterait l'art et ses pompes (c'est-à-dire l'art tel que nous le connaissons aujourd'hui et dans 99% des cas l'art tel qu'il se fait) dans les oubliettes de l'histoire. Cet abîme est cependant partiellement colmaté par le système qui nous fait accepter à nous-mêmes, public, créateur, historien, critique et autres, la convention du musée (de la galerie) comme cadre neutre inéluctable, lieux uniques et définitifs de l'art. Lieux éternels en fonction de l'éternité de l'art!

L'œuvre se fait donc dans un lieu bien précis, mais dont elle ne peut tenir compte, alors que, par bien des aspects non seulement ce lieu la commande et la forge, mais encore est l'unique endroit où l'art a lieu. Nous arrivons donc à la contradiction suivante qu'il est impossible, d'une part,

that work to be seen by others. Work produced in this way makes its passage, in order to exist, from one refuge to another. It should therefore be portable, manipulable if possible, by whoever (except the artist himself) assumes the responsibility of removing it from its place of origin to its place of promotion. A work produced in the studio must be seen, therefore, as an object subject to infinite manipulation. In order for this to occur, from the moment of its production the work must be isolated from the real world. All the same, it is in the studio and only in the studio that it is closest to its own reality, a reality from which it will continue to distance itself. It may become what even its creator had not anticipated, serving instead, as is usually the case, the greater profit of financial interests and the dominant ideology. It is therefore only in the studio that the work may be said to belong.

The work thus falls victim to a mortal paradox from which it cannot escape, since its purpose implies a progressive removal from its own reality, from its origin. If the work of art remains in the studio, however, it is the artist that risks death...from starvation.

The work is thus totally foreign to the world into which it is welcomed (museum, gallery, collection). This gives rise to the ever-widening gap between the work and its place (and not its *placement*), an abyss which, were it to become apparent, as sooner or later it must, would hurl the entire parade of art (art as we know it today and, 99% of the time, as it is made) into historical oblivion. This gap is tentatively bridged, however, by the system which makes acceptable to ourselves as public, artist, historian, and critic, the convention that establishes the museum and the gallery as inevitable neutral frames, the unique and definitive locales of art. Eternal realms for eternal art!

The work is made in a specific place which it cannot take into account. All the same, it is there that it was ordered, forged, and only there may it be truly said to be in place. The following contradiction becomes apparent: it is impossible by definition for a work to be seen in place; still, the place where we see it influences the work even more than the place in which it was made and from which it has been cast out. Thus when the work is in place, it does not take place (for the public), while it takes place (for the public) only when not in place, that is, in the museum.

Expelled from the ivory tower of its production, the work ends up in another, which, while foreign, only reinforces the sense of comfort the work acquires by taking shelter in a citadel which insures that it will survive its passage. The work thus passes – and it can only exist in this way, predestined as it is by the imprint of its place of origin – from one enclosed place/frame, the world of the artist, to another, even more closely confined: the world of art. The alignment of works on museum walls gives the impression of a cemetery: whatever they say, wherever they come from, whatever their meanings may be, this is where they all arrive in the end, where they are lost. This loss is relative, however, compared to the total oblivion of the work that never emerges from the studio!

et par définition, de voir une œuvre dans son lieu. D'autre part, c'est le lieu qui lui sert d'abri et dans lequel on va pouvoir la regarder qui la marquera, l'influencera, bien plus encore que le lieu dans lequel elle a été faite et dont elle a été exclue.

On peut dire alors que nous nous trouvons en face de l'inadéquation suivante: ou bien l'œuvre est dans son lieu propre, l'atelier, et n'a pas lieu (pour le public) ou bien elle se trouve dans un endroit qui n'est pas son lieu, le musée, et alors a lieu (pour le public).

Exclue de la tour d'ivoire où elle est produite, l'œuvre aboutit dans un autre lieu qui, bien qu'étranger, ne pourra que renforcer cette impression de confort qu'elle avait déjà acquise, en s'abritant alors dans une citadelle, le musée, afin qu'elle survive à ce transport. L'œuvre passe donc — et ne peut exister qu'ainsi puisque l'empreinte de son local d'origine l'y prédestine — d'un lieu/cadre clos, monde de l'artiste, à un autre lieu — paradoxalement plus clos encore — et qui est celui du monde de l'art. D'où peut-être l'impression de cimetière donnée par l'alignement des œuvres dans les musées. Quoi qu'elles disent, d'où qu'elles viennent, quoi qu'elles aient voulu signifier, c'est là qu'elles aboutissent, c'est là aussi qu'elles se perdent, perte d'ailleurs partielle, comparée à celle totale des œuvres qui ne sortent jamais de leurs ateliers. D'où l'inénarrable compromission des œuvres manipulables.

Dans le musée, l'œuvre qui y aboutit y est indéfiniment, à la fois à sa «place» et en même temps à «une place», qui n'est jamais la sienne. A «sa place», puisqu'elle y aspirait tout en se faisant, mais qui n'est jamais la «sienne», puisqu'aussi bien cette place n'a pas été définie par l'œuvre qui s'y trouve, ni l'œuvre faite précisément en fonction d'un lieu qui lui est par force a priori concrètement et pratiquement inconnu.

Pour que l'œuvre soit en place sans être spécialement placée, il faudrait soit que cette œuvre soit identique à toutes les autres existantes, elle-mêmes identiques entre elles auquel cas elle passerait (et se placerait) partout et n'importe où (comme toutes les autres œuvres identiques) ou bien alors, que le cadre qui accueille l'œuvre originale, ainsi que toutes les autres œuvres originales et donc fondamentalement différentes les unes des autres, soit amovible, à savoir que le musée (la galerie) soit un passe-partout s'adaptant parfaitement et au millimètre à chaque œuvre.

Maintenant, si l'on étudie séparément ces deux cas extrêmes, on ne peut en déduire que des formulations extrêmes et idéalisantes, mais néanmoins intéressantes, par exemple:

1. toutes les œuvres d'art sont strictement identiques les unes aux autres quels que soient leur époque, leur auteur, leur pays, etc. ce qui explique leur placement identique dans des milliers de musées à travers le monde, au gré des modes et des conservateurs.
2. ou bien toutes les œuvres étant absolument différentes les unes des autres et leurs différences étant respectées donc lisibles, explicitement et implicitement à la fois, et chaque musée, chaque salle dans chaque musée, chaque cimaise dans chaque salle,

Thus, the unspeakable compromise of the portable work.

The status of the work that reaches the museum is unclear: it is at the same time in place and in a place which is never its own. Moreover, the place for which the work is destined is not defined by the work, nor is the work specifically intended for a place which pre-exists it and is, for all practical purposes, unknown.

For the work to be in place without being specially placed, it must either be identical to all other existing works, and those works in turn identical among themselves, in which case the work (and all other identical works) may travel and be placed at will; or the frame (museum/gallery) that receives the original work and all other original — that is, fundamentally heterogeneous — works must be adjustable, adapting itself to each work perfectly, to the millimetre.

From these two extremes, we can only deduce such extreme, idealising, yet interesting formulations as:

1. all works of art are absolutely the same, wherever and whenever produced, by whatever artist. This would explain their identical arrangement in thousands of museums around the world, subject to the vagaries of curatorial fashion;
2. all works of art are absolutely different, and if their differences are respected and hence both implicitly and explicitly legible, every museum, every room in every museum, every wall and every square metre of every wall, is perfectly adapted to every work.

The symmetry of these propositions is only apparent. If we cannot conclude logically that all works of art are the same, we must acknowledge at least that they are all installed in the same manner, according to the prevailing taste of a particular time. If on the other hand we accept the uniqueness of each work of art, we must also admit that no museum ever totally adapts itself to the work; pretending to defend the uniqueness of the work, the museum paradoxically acts as if this did not exist and handles the work as it pleases.

To edify ourselves with two examples among many, the administration of the *Jeu de Paume* in Paris has set Impressionist paintings into the museum's painted walls, which thereby directly frame the paintings. Eight thousand kilometres away at the Art Institute of Chicago paintings from the same period and by the same artists are exhibited in elaborate carved frames, like onions in a row.

Does this mean that the works in question are absolutely identical, and that they acquire their specific meanings only from the intelligence of those who present them? That the "frame" exists precisely to vary the absolute neutrality of all works of art? Or does it mean that the museum adapts itself to the specific meaning of each work? Yet we may ask how it is that, seventy years after being painted, certain canvases by Monet, for example, should be recessed into a salmon-

chaque m² sur chaque cimaise, s'adapte parfaitement à chaque œuvre, à chaque endroit et à chaque moment.

Ce que l'on peut remarquer, dans ces deux formulations, c'est leur asymétrie sous une apparente symétrie. En effet, si on ne peut accepter logiquement que toutes les œuvres d'art quelles qu'elles soient, soient identiques entre elles, on est bien forcé de constater qu'elles sont (suivant les époques) installées de la même manière quoi qu'elles soient.

Par contre, si l'on peut accepter que chaque œuvre a son unicité, on est bien forcé de remarquer qu'aucun musée ne s'y adapte précisément et agit — paradoxalement puisqu'il prétend défendre l'unicité de l'œuvre — comme si ce dire de l'œuvre, son unicité n'existait pas et la manipule à sa guise.

Ainsi, juste pour fixer les esprits avec deux exemples parmi des milliers, les responsables du *Jeu de Paume*, à Paris, présentent des œuvres impressionnistes à l'intérieur même des murs qui, donc, directement les encadrent, ceux-ci même peints d'une certaine couleur. Quant aux œuvres de la même époque et des mêmes artistes, elles sont présentées 8 000 km plus loin et au même moment sous d'énormes cadres sculptés et en rangs d'oignons à l'Art Institut de Chicago par exemple.

Est-ce dire, pour reprendre nos deux exemples, que les œuvres en question sont absolument identiques les unes aux autres et qu'elles prennent enfin un dire propre et différencié grâce à l'intelligence de ceux qui les présentent, justement pour leur faire dire différemment ce que, par définition, elles cachaient sous un même aspect, absolue neutralité d'œuvres identiques les unes aux autres et attendant leur «cadre» pour s'exprimer?

Ou bien, suivant le deuxième exemple, est-ce dire que chaque musée s'adapte au plus près du dire spécifique des œuvres en question? Mais qui pourra nous expliquer alors où il était explicite dans l'œuvre de Monet que certaines toiles doivent soixante dix ans après leur création être emmurées puis environnées d'une douce couleur saumon, d'une part, à Paris, et que d'autres, à Chicago, soient encadrées d'énormes moulures et juxtaposées à d'autres œuvres d'artistes impressionnistes, d'autre part?

Si nous excluons l'un et l'autre de ces deux cas extrêmes, (1) et (2), mentionnés plus haut, nous nous trouvons en face d'un troisième qui est évidemment le plus courant et qui implique une relation *sine qua non* de l'atelier au musée telle que nous la connaissons aujourd'hui.

En effet, comme l'œuvre qui se crée dans l'atelier n'y demeurera point et qu'elle le sait et ira aboutir dans un autre lieu (musée, galerie, collection) il faut pour que l'œuvre non seulement se fasse, mais encore puisse être vue dans un autre lieu et par suite dans n'importe quel lieu, il faut, pour que ce transfert se fasse, deux conditions qui sont:

1. Ou bien, que le lieu définitif de l'œuvre soit: l'œuvre elle-même. Croyance ou philosophie grandement répandue dans les milieux artistiques pour autant que cette opinion sur l'œuvre permette d'échapper à tout questionnement sur son lieu physique de visibilité

coloured wall in a building in Paris, while others in Chicago are encased in enormous frames and juxtaposed with other Impressionist works.

If we reject numbers 1 and 2 proposed above, we are faced with a third, more common alternative that presupposes a necessary relationship between the studio and the museum such as we know it today. Since the work which remains in the studio is a nonentity, if the work is to be made, not to mention seen in another place, in any place whatsoever, either of two conditions must apply; either,

1. the definitive place of the work must be the work itself. This belief or philosophy is widely held in artistic circles, even though it dispenses with all analysis of the physical space in which the work is viewed, and consequently of the system, the dominant ideology, that controls it as much as the specific ideology of art. A reactionary theory if ever there was one: while feigning indifference to the system, it reinforces it, without even having to justify itself, since by definition (the definition advanced by this theory's proponents) the space of the museum has no relation to the space of the work; or
2. the artist, imagining the place where his work will come to grief, is led to conceive all possible situations of every work (which is quite impossible), or a typical space (this he does). The result is the predictable cubic space, uniformly lit, neutralised to the extreme, which characterises the museum/gallery of today. This state of affairs consciously or unconsciously compels the artist to banalize his own work in order to make it conform to the banality of the space that receives it.

By producing for a stereotype, one ends up of course fabricating a stereotype, which explains the rampant academicism of contemporary work, dissimulated as it is behind apparent formal diversity.

In conclusion, I would like to substantiate my distrust of the studio and its simultaneously idealising and ossifying function with two examples that have influenced me. The first is personal, the second historical.

1. PERSONAL

While still very young — I was seventeen at the time — I undertook a study of Provençal painting from Cézanne to Picasso with particular attention given to the influence of geography on works of art. To accomplish my study, I not only traveled throughout southeastern France but also visited a large number of artists, from the youngest to the oldest, from the obscure to the famous. My visits afforded me the opportunity to view their work in the context of their

et par suite sur le système et donc à l'idéologie dominante qui la régie ainsi qu'à l'idéologie spécifique de l'art. Théorie réactionnaire s'il en est, puisqu'elle permet sous prétexte d'y échapper ou plutôt de se renforcer sans avoir même à se justifier, puisque par définition (définition donnée par les tenants de cette théorie) le lieu du musée est sans rapport avec le lieu de l'œuvre;

2. Ou bien, que le créateur « imagine » le lieu où son œuvre échouera, ce qui l'amène à imaginer soit toutes les situations possibles pour chaque œuvre (ce qui est tout bonnement impossible) soit (ce qui est le cas) un endroit moyen-type possible. Nous obtenons alors le banal espace cubique neutralisé à l'extrême, à la lumière plate et uniforme que nous connaissons, c'est-à-dire l'espace des musées et galeries tels qu'ils existent aujourd'hui. Ce qui consciemment ou non oblige le producteur en atelier à produire pour un type d'endroit banalisé et par la même occasion à banaliser son propre travail afin de l'y conformer.

A produire pour un stéréotype, on finit bien évidemment par fabriquer un stéréotype soi-même, d'où l'académisme ahurissant des œuvres d'aujourd'hui, bien que dissimulé sous des formes apparemment les plus diverses.

Je voudrais pour terminer, donner à l'appui de mes « soupçons » vis-à-vis de l'atelier et de ses fonctions idéalisante et sclérosante à la fois, deux exemples qui m'ont conditionné, l'un personnel, l'autre historique.

1. PERSONNEL

Très jeune (j'avais dix sept ans), j'entreprenais une étude sur la peinture en Provence de Cézanne à Picasso (particulièrement sur les influences du lieu géographique sur les œuvres). Pour mener à bien ce travail, non seulement je sillonnais le Sud-Est de la France de part en part mais je rendais visite à un grand nombre d'artistes et par la même occasion visitais leurs ateliers. Mes visites me conduisirent des artistes les plus jeunes aux plus âgés, d'inconnus aux plus célèbres d'entre eux. Ce qui me frappa alors, c'était avant tout la diversité des travaux, puis leur qualité, leur richesse et surtout leur réalité, c'est-à-dire en fait leur « vérité », quel que soit leur auteur et quelle que fut sa réputation. Réalité/vérité par rapport non seulement à l'auteur et à son lieu de travail, mais aussi par rapport à l'environnement, au paysage.

Peu de temps après, je visitais, les unes après les autres, les expositions des artistes que j'avais rencontrés et là, l'émerveillement s'estompait, parfois même s'évanouissait complètement comme si les œuvres que j'avais vues dans les ateliers n'étaient plus ni les mêmes ni faites par les mêmes personnes. Arrachées à leur contexte, à leur environnement pourrait-on dire, elles perdaient sens et vie. Elles devenaient comme « fausses ». Je ne compris cependant pas immédiatement (loin s'en faut) ni très bien

studios. What struck me about all their work was first its diversity, then its quality and richness, especially the sense of reality, that is, the "truth", that it possessed, whoever the artist and whatever his reputation. This "reality/truth" existed not only in terms of the artist and his work space but also in relation to the environment, the landscape.

It was when I later visited, one after the other, the exhibitions of these artists that my enthusiasm began to fade, and in some cases disappear, as if the works I had seen were not these, nor even produced by the same hands. Torn from their context, their "environment," they had lost their meaning and died, to be reborn as forgeries. I did not immediately understand what had happened, nor why I felt so disillusioned. One thing was clear, however: deception. More than once I revisited certain artists, and each time the gap between studio and gallery widened, finally making it impossible for me to continue my visits to either. Although the reasons were unclear, something had irrevocably come to an end for me.

I later experienced the same disillusion with friends of my own generation, whose work possessed a "reality/truth" that was clearly much closer to me. The loss of object, the idea that the context of the work corrupts the interest that the work provokes, as if some energy essential to its existence escapes as it passes through the studio door, occupied all my thoughts. This sense that the main point of the work is lost somewhere between its place of production and place of consumption forced me to consider the problem and significance of the work's place. What I later came to realise was that it was the reality of the work, its "truth", its relationship to its creator and place of creation, that was irretrievably lost in this transfer. In the studio we generally find finished work, work in progress, abandoned work, sketches – a collection of visible evidence viewed simultaneously that allows an understanding of process; it is this aspect of the work that is extinguished by the museum's desire to "install." Hasn't the term *installation* come to replace *exhibition*? In fact, isn't what is installed close to being established?

2. HISTORICAL

The only artist who has always seemed to me to exhibit real intelligence in his dealings with the museum system and its consequences, and who moreover sought to oppose it by not permitting his works to be fixed or even arranged according to the whim of some departmental curator, is Constantin Brancusi. By disposing of a large part of his work with the stipulation that it be preserved in the studio where it was produced, Brancusi thwarted any attempt to disperse his work, frustrated speculative ventures, and afforded every visitor the same perspective as himself at the moment of creation. He is the only artist who, in order to preserve the relationship between the work and its place of production, dared to present his work in the very place where it first saw light, thereby short-circuiting the museum's desire to classify, to

ce qui se passait ni le pourquoi de cette désillusion. Une seule chose devenait certaine, la déception. Je revis plusieurs fois certains de ces artistes et chaque fois le hiatus entre leur atelier et les cimaises parisiennes s'accroissait pour moi à un tel point qu'il me devint impossible de continuer la visite de leurs ateliers et de leurs expositions. Dès ce moment, quelque chose d'irréversible, bien que confus quant aux raisons, venait de se briser. Plus tard, je renouvelais la même désastreuse expérience avec des amis de ma génération cette fois, dont pourtant la « réalité/vérité » profonde du travail m'était bien évidemment plus proche. Cette « perte » de l'objet, cette dégradation de l'intérêt porté à une œuvre selon son contexte comme si une énergie essentielle à son existence disparaissait sitôt franchit la porte de l'atelier, commençait à me préoccuper énormément. Cette sensation que l'essentiel de l'œuvre se perdait quelque part de son lieu de production (l'atelier), à son lieu de consommation (l'exposition), me poussa extrêmement tôt à me poser le problème et la signification de la place de l'œuvre. Je compris un peu plus tard que ce qui se perdait, ce qui disparaissait le plus sûrement, c'était la réalité de l'œuvre, sa « vérité », c'est-à-dire son rapport avec son auteur d'une part mais aussi avec son lieu de création, l'atelier. Lieu qui généralement entremêle travaux finis, travaux en cours, travaux à jamais inachevés, esquisses, etc... Toutes ces traces visibles simultanément permettant une compréhension de l'œuvre en cours que le Musée éteint définitivement dans son désir d'« installer ». Ne parle-t-on pas d'ailleurs de plus en plus d'« installations » au lieu d'« expositions » ? Et ce qui s'installe n'est-il pas près de s'établir ?

2. HISTORIQUE

Le seul artiste qui m'est toujours apparu comme ayant non seulement fait preuve d'une réelle intelligence vis-à-vis du système muséal et de ses conséquences et qui de plus ait tenté de le combattre c'est-à-dire d'éviter que son œuvre non seulement ne s'y fige mais aussi ne s'y organise au gré de n'importe quel conservateur de service, c'est : Constantin Brancusi.

En effet, en léguant une grande partie de son œuvre sous la réserve expresse qu'elle soit conservée telle qu'elle dans l'atelier même qui l'a vue naître, Brancusi coupait court d'une part à toute dispersion du travail considéré ainsi qu'à tout visiteur, le même point de vue exactement que le sien propre au moment de la production. Ce faisant, il est le seul artiste qui, bien que travaillant en atelier et conscient de ce que son travail y était là le plus proche de sa « vérité », prit le risque — afin de préserver ce rapport entre l'œuvre et son lieu de création — de « confirmer » *ad vitam* sa production dans le lieu même qui l'a vue naître. Entre autres choses il court-circuitait ainsi le Musée et son désir de classer, d'enjoliver, de sélectionner, etc. L'œuvre reste visible telle qu'elle fut produite, pour le meilleur et pour le pire. Ainsi, Brancusi est le seul également à avoir su garder à son œuvre ce côté quotidien que le Musée s'empresse d'ôter à tout ce qui s'y expose.

On peut dire — mais cela demanderait une plus longue étude — que la fixation opérée sur l'œuvre par sa visibilité figée dans son lieu d'origine n'a rien à voir avec la « fixation » exercée par le Musée sur tout ce qui s'y expose.

embellish, and to select. The work is seen, for better or worse, as it was conceived. Thus, Brancusi is also the only artist to preserve what the museum goes to great lengths to conceal; the banality of the work.

It might also be said — but this requires a lengthy study of its own — that the way in which the work is anchored in the studio has nothing whatsoever to do with the "anchorage" to which the museum submits every work it exhibits. Brancusi also demonstrates that the



L'atelier de Brancusi / Brancusi's studio. Photo: Peggy Gale

so-called purity of his works is no less beautiful or interesting when seen amidst the clutter of the studio — various tools; other works, some of them incomplete, others complete — than it is in the immaculate space of the sterilised museum.⁵

The art of yesterday and today is not only marked by the studio as an essential, often unique, place of production; it proceeds from it. All my work proceeds from its extinction.

Daniel Buren
1971

Translation Thomas Repensek

Brancusi prouve aussi que la soi-disant pureté de ses œuvres n'est pas moins belle ni moins intéressante entre les quatre murs d'un atelier d'artiste encombré d'ustensiles divers, d'autres œuvres, certaines inachevées, d'autres finies, qu'entre les murs immaculés de Musées aseptisés⁵.

Alors que toute la production de l'art d'hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel (parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition.

Daniel Buren
1971

1) Nous décrivons plus loin l'atelier en tant qu'archétype, sachant très bien que tous les artistes qui débutent (et certains même toute leur vie) doivent se contenter d'infâmes masures ou de pièces ridiculement petites; toutefois, j'ajouterai que ceux qui conservent, malgré les difficultés, les lieux sordides dans lesquels ils travaillent, sont ceux pour qui, de toute évidence, l'idée de posséder un atelier pour leur travail est une nécessité et qui, par conséquent, rêvent d'un local qui, s'ils l'avaient, se rapprocherait alors très vraisemblablement de l'archétype dont nous parlons.

2) On peut déjà remarquer que l'exposition d'un atelier d'artiste requiert plus de soin quant à l'éclairage, l'orientation, etc. de la part des architectes qu'un artiste n'en mettra souvent lui-même pour contrôler l'exposition de ses œuvres une fois sorties de son atelier!

3) Nous parlons de celui du type new-yorkais, puisqu'aussi bien ce vaste pays dans sa volonté d'anéantir en supplantant «l'Ecole de Paris» de triste mémoire, en a reproduit tous les défauts y compris le principal, à savoir une centralisation forcennée qui, déjà ridicule à l'échelle de la France et même de l'Europe, est absolument grotesque à l'échelle des Etats-Unis et certainement néfaste au développement artistique.

4) Aux musées américains généralement éclairés à l'électricité, on opposera les musées européens généralement éclairés par la lumière du jour grâce à une profusion de verrières. On perçoit également déjà ce qui va créer ce que d'aucuns verront comme un antagonisme et qui, en fait, bien souvent, n'est qu'une différence de style produite par l'environnement entre la production européenne et la production américaine.

5) On doit ici signaler que si l'atelier de Brancusi avait pu rester dans l'impasse Roussin ou à tout le moins dans la maison elle-même (même transportée autre part) la démonstration n'en aurait été que meilleure.

N.D.L.R. Ce texte écrit en 1971 se réfère à la reconstitution de l'atelier de Brancusi au Musée d'Art Moderne. Depuis le corps de bâtiments a été reconstruit sur l'esplanade du nouveau Musée, Centre Beaubourg, ce qui rend la note précédente aujourd'hui obsolète.

1. I am well aware that, at least at the beginnings of and sometimes throughout their careers, all artists must be content with squalid hovels or ridiculously tiny rooms; but I am describing the studio as an archetype. Artists who maintain ramshackle work spaces despite their drawbacks are obviously artists for whom the idea of possessing a studio is a necessity. Thus they often dream of possessing a studio very similar to the archetype described here.

2. Thus the architect must pay more attention to the lighting, orientation, etc., of the studio than most artists ever pay to the exhibition of their works once they leave the studio!

3. We are speaking of New York, since the United States, in its desire to rival and to supplant the long lamented "School of Paris", actually reproduced all its defects, including the insane centralisation which, while ridiculous on the scale of France or even Europe, is absolutely grotesque on the scale of the United States, and certainly antithetical to the development of art.

4. The American museum with its electric illumination may be contrasted with its European counterpart, usually illuminated by natural light thanks to a profusion of skylights. Some see these as opposites, when in fact they merely represent a stylistic difference between European and American production.

5. Had Brancusi's studio remained in the Impasse Ronsin, or even in the artist's house (even if removed to another location), Brancusi's argument would only have been strengthened. (This text was written in 1971 and refers to the reconstruction of Brancusi's studio in the Museum of Modern Art, Paris. Since then, the main buildings have been reconstructed in front of the Centre Beaubourg, which renders the above observation obsolete - author's note.)

© Copyright MIT and IAUS 1979

Daniel Buren

FONCTION DE L'ARCHITECTURE:

NOTES SUR LE TRAVAIL PAR RAPPORT AUX LIEUX OÙ IL S'INSCRIT,
PRISES ENTRE 1967 ET 1975 ET DONT CERTAINES SONT SPÉCIALEMENT RÉCAPITULÉES ICI¹

FUNCTION OF ARCHITECTURE:

NOTES ON WORK IN CONNECTION WITH THE PLACES WHERE IT IS INSTALLED
TAKEN BETWEEN 1967 AND 1975, SOME OF WHICH ARE SPECIALLY SUMMARIZED HERE¹

DEPUIS LA RENAISSANCE

On peut parler de l'architecture interne d'une peinture ou de toute autre œuvre d'art.

Cette architecture de l'œuvre, la manière dont elle est construite depuis son châssis, la toile et ce qui s'exprime dessus (ou dessous) a un développement propre qui n'a cessé depuis la Renaissance de l'éloigner de plus en plus de l'architecture (lieu) dans laquelle l'œuvre se produit.

On peut dire que l'histoire de l'art moderne (tout spécialement), c'est l'histoire dite et redite de l'architecture interne de l'œuvre, considérée à la fois comme contenu et contenant.

Cependant: «l'objet d'art n'existe, ne peut être vu, qu'en fonction du Musée/Galerie qui l'enveloppe, Musée/Galerie en vue duquel il a été fait et auquel pourtant aucune attention spéciale n'est portée» (extrait de *Limites Critiques*, octobre 1970).

L'HISTOIRE QUI RESTE À FAIRE S'AFFICHE

L'histoire qui reste à faire, c'est la prise en considération du lieu (l'architecture) dans lequel une œuvre échoue (se fait) comme partie intégrale de l'œuvre en question et de toutes les conséquences qu'une telle appartenance impliquent.

Il ne s'agit pas d'ornementer (enlaidir ou embellir) le lieu (l'architecture) dans lequel le travail s'inscrit, mais d'indiquer aussi précisément que possible l'appartenance du travail au lieu et inversement, aussitôt que celui-ci s'y «affiche».

UN MORCEAU DE PAIN

Un Musée, une Galerie, vides, ne signifient rien, à tel point qu'ils peuvent être à tout moment transformés en gymnase ou boulangerie sans transformer pour autant ce qui s'y déroulera ou s'y vendra par la suite en œuvre d'art, puisqu'aussi bien, le statut social aura

SINCE THE RENAISSANCE

We can speak of the internal architecture of a painting, or of any other work of art.

This architecture of the work, the way in which it is constructed from its frame, the canvas and what is expressed on it (or beneath it), has an exclusive development which, since the Renaissance, has not ceased to distance it further and further from the architecture place in which the work becomes known.

It can be said that the history of Modern Art (in particular) is the history, recounted and repeated, of the internal architecture of the work, seen simultaneously as content and container.

However, "the work of art only exists, can be seen, in the context of the Museum Gallery surrounding it, the Museum Gallery for which it was destined and to which however no special attention is paid." (Extract from *Limites Critiques*, October 1970).

THE HISTORY STILL TO BE MADE SHOWS ITSELF

The history still to be made will take into consideration the place (the architecture) in which a work comes to rest (develops) as an integral part of the work in question and all the consequences such a link implies.

It is not a question of ornamenting (disfiguring or embellishing) the place (the architecture) in which the work is installed, but of indicating as precisely as possible the way the work belongs in the place and vice versa, as soon as the latter is shown.

A BIT OF BREAD

An empty Museum or Gallery means nothing, to the extent that it can at any time be transformed into a gym or a baker's, without changing what will take place there or will be sold there, in terms of works of art in the future, since the social status will also have changed. Placing/Exhibiting a work of art in a baker's will in

changé. Mettre/exposer un objet d'art dans une boulangerie ne changera absolument pas la fonction de ladite boulangerie qui ne changera jamais non plus l'œuvre d'art en morceau de pain.

Mettre/exposer un morceau de pain dans un Musée ne changera absolument pas la fonction dudit Musée mais celui-ci changera le morceau de pain en œuvre d'art, du moins pendant le temps de son exposition.

Maintenant exposons un morceau de pain dans une boulangerie et il sera fort difficile sinon impossible de le distinguer des autres morceaux de pain.

Maintenant exposons une œuvre d'art — quelle qu'elle soit — dans un Musée, peut-on véritablement la distinguer des autres œuvres d'art?

DESTRUCTION, EXISTENCE, FRAGMENT

Un travail prenant en considération le lieu dans lequel il se montre/s'expose, ne pourra être transporté autre part et devra disparaître à la fin de son exposition.

Disparaître par destruction ouvre une brèche dans l'idéologie artistique dominante qui veut qu'une œuvre soit par définition immortelle, donc indestructible, tout au moins dans l'enceinte/abri du Musée.

Ceci indique l'une des difficultés à laquelle se heurte toute œuvre qui ne tiendrait pas compte, ne respecterait pas cette clause — pouvoir être protégée — mais au contraire ferait de sa propre et continuelle destruction son unique forme d'existence.

D'autre part, l'implication au lieu d'exposition comme partie intégrale de l'œuvre, fragmente ladite œuvre en autant de fois qu'il y aura de LIEUX UTILISÉS.

RADICALEMENT, DIALECTIQUEMENT

Tout lieu imprègne (formellement, architecturalement, sociologiquement, politiquement) radicalement son sens à l'objet (œuvre/travail) qui s'y montre.

L'art en général, refuse d'être impliqué *a priori* et feint donc d'ignorer ou refuse le rôle draconien imposé par le Musée (la Galerie) rôle à la fois culturel et architectural.

Pour montrer cette limite (ce rôle), l'objet présenté et son cadre-lieu doivent s'impliquer l'un l'autre dialectiquement.

IL NE S'AGIT PAS DE CRÉER SON PROPRE MUSÉE

Il ne s'agit donc pas de créer son propre environnement, ce qui reviendrait au mieux à repousser le problème non à le poser.

Il ne s'agit pas de créer son propre Musée ni architecturalement ni culturellement sous prétexte d'échapper aux MUSÉES, ce qui reviendrait une fois encore à tenter de s'isoler, s'extraire de la réalité, en fait de faire à une autre échelle et de nouveau son «petit tableau».

TENSION-CRISE

Il s'agit bien plus, il me semble, de montrer ce qui dans un lieu donné va impliquer l'œuvre immédiatement et peut-être, grâce à l'œuvre enfin impliquer ce lieu.

De la tension ainsi créée apparaîtra dialectiquement la crise entre la fonction du Musée (architecture)

no way change the function of the aforementioned baker's, which will never change the work of art into a bit of bread either.

Placing/Exhibiting a bit of bread in a Museum will in no way change the function of the aforementioned Museum, but the latter will change the bit of bread into a work of art, at least for the duration of its exhibition.

Now let's exhibit a bit of bread in a baker's and it will be very difficult, if not impossible, to distinguish it from the other bits of bread. Now let's exhibit a work of art — of any kind — in a Museum: can we really distinguish it from other works of art?

DESTRUCTION, EXISTENCE, FRAGMENT

A work taking into consideration the place in which it is shown/exhibited, cannot be moved elsewhere and will have to disappear at the end of its exhibition.

The idea of disappearance through destruction opens a breach in the dominant artistic ideology which wants a work to be immortal and therefore indestructible by definition, in any case in the surroundings/shelter of the Museum.

This indicates one of the difficulties encountered by any work of art which would not take into account, which would not respect this clause — to be protected — but would, on the contrary, take its unique form of existence from its individual and continual destruction. Moreover, the implication of the place of exhibition, as an integral part of the work, fragments the aforementioned work into as many occasions as there are places used.

RADICALLY, DIALECTICALLY

Every place radically imbues (formally, architecturally, sociologically, politically) with its meaning the object (work/creation) shown there. Art in general refuses to be implied *a priori* and so pretends to ignore or reject the draconian role imposed by the Museum (the Gallery), a role both cultural and architectural.

To reveal this limit (this role), the object presented and its place of display must dialectically imply one another.

IT IS NOT A MATTER OF CREATING ONE'S OWN MUSEUM

So it is not a matter of creating one's own environment, which at best would come down to pushing the problem to one side rather than facing it. It is not a matter of creating one's own Museum, either architecturally or culturally, under the pretext of escaping from Museums, which once again would come down to a bid for isolation, extraction from reality, in fact once again making on another scale one's own little picture.

TENSION-CRISIS

It seems to me that it is much more a matter of showing what a work will imply immediately in a given place, and perhaps, thanks finally to the work, what the place will imply.

The crisis between the function of the Museum (ar-

et celle de l'Art (objet visuel).

DISCOURS NARCISSIQUE

Le questionnement radical des limites architecturales dans lesquelles l'œuvre s'inscrit, s'il ne brise celles-ci, échappe par contre aux limites sclérosées de l'œuvre d'art et de son discours narcissique.

En effet, la pseudo-liberté d'une œuvre sous prétexte que l'on peut la transporter de-ci de-là n'importe où d'une exposition à une autre et ce quelque soit l'architecture du lieu dans laquelle elle est recueillie, présuppose soit que l'on connaît cette architecture, soit qu'on l'ignore délibérément.

LE CUBE. LE BLANC. L'IDÉALISME

La connaître sans l'avoir vue c'est accepter de travailler *a priori* en fonction d'un lieu aseptisé et neutre (soi-disant), cubique, murs verticaux, plancher et plafond horizontaux et blancs.

Cette architecture est celle que l'on connaît bien, puisque c'est à peu près celle que l'on rencontre dans tous les Musées et toutes les Galeries du monde occidental, lieu adapté architecturalement aux besoins du marché qu'une telle marchandise transportable implique et permet.

Ce cube blanc et «neutre» n'est donc pas si innocent que cela, mais bien le réceptacle valorisant déjà souvent mentionné.

Certains artistes conséquents avec leur travail, c'est-à-dire qui savent que leur œuvre ne peut se lire que dans un lieu comme ci-dessus décrit, font construire spécialement à l'intérieur des lieux d'expositions qui ne répondent pas à ces normes, des espaces cubiques et immaculés, indiquant par là même que leur œuvre dépend bien d'une architecture, mais pas n'importe laquelle, puisqu'elle ne peut se plier à aucune autre qui ne soit cubique et blanche: idéale.

ALIÉNATION

Il s'agit bien évidemment dans les deux cas d'une mise en scène qui, sous prétexte d'éclairer le sujet (l'œuvre) afin de la rendre le plus autonome possible afin que rien ne vienne distraire le regard qui ne soit l'œuvre, aliène en fait, et ce de façon rédhibitoire la dite œuvre à ce contexte, cadre architectural obligatoire dont bien évidemment en ne parlera jamais.

UNE TOILE D'ARAIGNÉE

Quant à ceux qui veulent ignorer le contexte architectural dans lequel ils exposent, ce sont ceux qui croient encore qu'une œuvre se suffit à elle-même quelque soit son enveloppe et quelque soient les conditions dans lesquelles elle est perçue.

Ainsi en est-il quasiment de toute la peinture qui se conforte dans un «en-soi» débilisant qui tente d'échapper aux difficultés extérieures en se regardant le nombril et d'attirer le regardeur dans les plis de ses fils tissés, comme une toile d'araignée capture les mouches.

CYNIQUE. IGNORANTE.

Une œuvre est donc mise en scène — ou mise en

chitecture) and that of Art (visual object) will appear dialectically from the tension thus created.

THE NARCISSISTIC DISCOURSE

The radical questioning of the architectural limits in which the work is installed if it does not break them escapes on the other hand the sclerotic limits of the work of art and its narcissistic discourse. In fact, the pseudo-freedom of a work under the pretext that it can be transported from here to there, anywhere, from one exhibition to another, regardless of the architecture of the place in which it is displayed, presupposes either that this architecture is familiar, or that it is being deliberately ignored.

THE CUBE. WHITE. IDEALISM

To know the architecture without having seen it is to accept working *a priori* in the context of an aseptic and (so-called) neutral place, cubic, vertical walls, horizontal, white floors and ceiling. This architecture is the well-known kind, since it is more or less what is found in all the museums and galleries of the Western World, a place architecturally adapted to the needs of the market implied and allowed by such a transportable commodity.

This white and "neutral" cube is therefore not as innocent as all that, but is in fact the value-giving repository already often mentioned. Certain artists consistent in their work, who know that their work can only be interpreted in a place like the one described above, have places of exhibition specially built inside which do not correspond to these norms, cubic and immaculate spaces. They thereby demonstrate that their work does indeed depend on architecture, but not just any one, since it cannot submit to any other which is not cubic or white: ideal.

ALIENATION

In both cases it is obviously a question of a setting which under the pretext of illuminating the subject (the work) in order to make it as autonomous as possible — so that nothing which is not the work manages to distract the eye — in fact alienates, in a detrimental way, the aforementioned work in the context of the obligatory architectural frame, which is obviously never mentioned.

A SPIDER'S WEB

As for those who wish to ignore the architectural context in which they exhibit, they are the ones who still believe that a work is self-sufficient, no matter what surrounds it and no matter what the conditions in which it is perceived.

This is the case with practically all painting which consoles itself in debilitated "en-soi", which attempts to escape external difficulties by contemplating its navel and drawing the viewer into the mesh of its woven threads, like a spider's web catching flies.

CYNICAL, IGNORANT

A work is thus dramatised or emphasised (against its

valeur — (à son corps défendant ou sous sa demande), par une architecture soi-disant neutre, ou bien l'œuvre fait fi de toute influence extérieure et tente d'attirer malgré tout les regards sur elle en dépit du contexte, cette seconde attitude me semblant présomptueuse puisqu'aussi bien le contexte (le cadre architectural) l'emporte toujours, se retournant contre ceux qui l'ignorent.

La première attitude est cynique (on sait ce qu'il faut à l'œuvre pour triompher et l'on élimine, *a priori*, tout conflit susceptible de mettre en cause ce triomphe).

La deuxième attitude est idéaliste ou ignorante (et dans les deux cas succombe sous les assauts de l'extérieur).

Les deux attitudes relèvent ensemble de l'art tel qu'il est dans la majorité des cas et ce jusqu'à aujourd'hui, c'est-à-dire réactionnaire, dépendant de et acceptant l'idéologie dominante.

SANS ÉCHAPATOIRE

Impliquer dans l'œuvre, le lieu où elle se trouve (et ce, quelque soit ce lieu, intérieur ou extérieur) c'est en donner matériellement et visuellement les limites et ce, sans échappatoire. C'est aussi se relier à une certaine réalité donnée que l'œuvre, le cas échéant, se chargera de critiquer, de mettre en valeur, de contredire, en un mot de dialectiser. De la précision de l'intervention dépendra l'acuité du propos.

L'ARCHITECTURE

L'architecture dans laquelle l'œuvre d'art s'expose doit être prise en considération sous peine de réduire à jamais l'œuvre à néant.

Il ne s'agit donc certainement pas de faire un travail architectural. Il ne s'agit pas non plus de choisir une architecture en fonction du propos que l'on veut tenir.

Toute architecture doit pouvoir être utilisée.

Peu de travaux peuvent se prêter à l'expérience.

Il n'y a pas d'un côté un problème d'architecture et de l'autre un problème de l'art qui lui serait étranger.

Il n'est pas question non plus d'un art se pliant à l'architecture ni d'une architecture épousant l'art.

DIFFÉRENCE FONDAMENTALE

Il s'agit d'un rapport conflictuel ou les deux parties sont à l'épreuve en vue d'une différence.

Et tout d'abord, en vue d'une différence fondamentale avec l'art tel qu'il tente de se perpétuer.

Le point d'intersection — ou point de rupture avec l'art moderne — entre une œuvre et son lieu (le lieu d'où elle est vue), se trouve quelque part «ailleurs», en dehors de l'œuvre et plus tout à fait dans le lieu, point central continuellement décentré et point en marge, affirmant du même coup sa différence.

L'ART BOURGEOIS «LIBREMENT»

Dans les lieux artistiques habituels, qui sont comme nous l'avons vu dans la plupart des cas des cubes blancs, les problèmes posés par l'architecture tentent

will or by request) by a so-called neutral architecture, or indeed the work turns up its nose at any external influence and attempts, despite everything, to attract the eye regardless of the context. This second attitude seems presumptuous to me, since the context (the architectural frame) always wins, rounding on those who ignore it.

The first attitude is cynical (we know what the work needs to triumph and we eliminate *a priori* any conflict likely to undermine this triumph).

The second attitude is idealistic or ignorant (and in both cases succumbs to attacks from outside).

The two attitudes both stem from art as it is, in the majority of cases, up to the present day: reactionary, depending on and accepting the ruling ideology.

WITHOUT AN ESCAPE ROUTE

To imply in the work the place where it is situated (whether internal or external) is to give the limits materially and visually, without leaving an escape route. It is also to bind oneself to a certain given reality which the work if necessary will undertake to criticise, to emphasise, to contradict, in a word to dispute dialectically. The sharpness of the comment will depend on the precision of the intervention.

THE ARCHITECTURE

The architecture in which the work of art is exhibited must be taken into account, under the threat of permanently reducing the work to nothing. It is therefore certainly not a matter of carrying out a work of architecture. Nor is it a matter of choosing an architecture to suit the point one wants to make.

All architecture must be able to be used.

Few works can lend themselves to the experiment.

It is not a problem of architecture on one side and a problem of art unknown to it on the other.

Neither is it a question of art submitting to architecture, nor of architecture wedding art.

FUNDAMENTAL DIFFERENCE

It is a question of a conflict relationship, where both parties are on trial concerning a difference. And first of all concerning a fundamental difference with art, as it attempts to establish itself. The point of intersection or point of rupture with modern art — between a work and its place (the place where it is seen), is situated "somewhere else", outside the work and no longer entirely in the place, a central point which is continually off-centre and a point on the edge, asserting its difference at the same time.

BOURGEOIS ART "FREELY"

In normal artistic settings, which as we have seen in the majority of cases are white cubes, the problems set by architecture attempt to conceal themselves, in order to support (artificially) the triumph of a bourgeois art, which thus given value can assert itself "freely", within the soft shelter which receives it.

de se dérober afin de soutenir (artificiellement) le triomphe d'un art bourgeois, qui, ainsi valorisé peut s'affirmer «librement» à l'intérieur de l'abri douillet qui le réceptionne.

SUBVERSION

L'obligation est alors faite à l'œuvre questionnante d'employer tous les moyens possibles jusqu'à la subversion afin de révéler la fausse discrétion de ces architectures dépersonnalisées et de les faire sortir de leur fausse neutralité.

Dans le cas d'architectures triomphantes (anti-neutres) dont le Guggenheim de New York offre un excellent exemple, la subversion consistera à accentuer ce qui est déjà en place et rendre intenable toute autre situation à l'intérieur du Musée en dehors de celle choisie par le travail subversif en question. D'où l'exclusion de ce travail (Cf. *Guggenheim International*, janvier 1971 et *Studio International* juin 1971, pp. 246-250).

LA MÈRE ABUSIVE

Le Guggenheim Museum est un exemple parfait d'architecture qui bien qu'enveloppante et accueillante, exclu en fait ce qui s'y montre (normalement) au profit de sa propre exposition. Etreignant oui, mais pour l'étouffer. Dans une telle «enveloppe» toute œuvre s'aventurant inconsciemment est irrémédiablement absorbée, avalée dans les spirales et courbes de cette architecture. Le rôle protecteur dévolu au Musée est ici poussé jusqu'au paradoxe par l'architecte lui-même. Le Musée Guggenheim se conduit face à l'art qu'il héberge en mère abusive.

De telles architectures sont néfastes à l'art tel qu'il est, et par là même très révélatrice des limites dudit art. Ces architectures sont réjouissantes.

DES TROUS DANS L'ARCHITECTURE

Dans les lieux architecturaux dit neutres, les points/axes non neutres — en rupture avec la neutralité — et pour cette raison généralement jamais utilisés, sont les fenêtres, les portes, les corridors étroits, les bouches d'aération, les tuyaux de chauffage, les sources de lumière, etc....

En fait, des trous dans l'architecture.

Des lieux de passage. Des lieux perturbés. Des lieux instables.

Fenêtres perturbées par ce qui se passe derrière.

Portes perturbées par ceux qui les ouvrent.

Corridors perturbés par ceux qui les empruntent.

LA VILLE

Qui dit architecture dit contexte social, politique, économique. L'architecture quelle qu'elle soit est en fait le fond, le support et le cadre inéluctables de toute œuvre.

Il n'y a plus d'architecture propre à la peinture/à l'œuvre d'art, (il n'y a plus d'histoire propre à la peinture/à l'œuvre d'art) qui puisse se concevoir sans passer obligatoirement par l'architecture propre au lieu où elle est exposée. D'où l'impossibilité de con-

SUBVERSION

So the questioning work has an obligation to employ all possible means, including subversion, to reveal the false discretion of these depersonalised architectures and to make them emerge from their false neutrality. In the case of triumphant architecture (anti-neutral), an excellent example being the Guggenheim Museum in New York, subversion would consist of accentuating what is already in place and making any other situation inside the Museum untenable, except the one chosen by the subversive work in question. Hence the exclusion of this work (cf. "Gurgles around the Guggenheim", *Studio International*, June 1971, pp. 246-50).

THE OVERBEARING MOTHER

The Guggenheim Museum is a perfect example of architecture which although enveloping and welcoming, in fact excludes what is exhibited there (normally) for the benefit of its own exhibition. Holding out its arms, yes, but in order to smother. Any work venturing unconsciously into such an "envelopment" is irrevocably absorbed, swallowed up in the spirals and curves of this architecture. The role of protector, acquired by the Museum, is here taken to the point of paradox by the architect himself. The Guggenheim Museum behaves like an overbearing mother to the art it houses.

Such architecture is damaging to art as it is, and by the same token very clearly reveals the limits of the so-called art. This architecture is heartening.

HOLES IN THE ARCHITECTURE

In so-called neutral architectural places, the non-neutral points/axes breaking the neutrality and generally never used for this reason are the windows, the doors, the narrow corridors, the air vents, the heating pipes, the light sources etc....

In fact, holes in the architecture.

Passing places. Disturbed places. Unstable places. Windows disturbed by what happens behind them. Doors disturbed by those who open them. Corridors disturbed by those who walk along them.

THE TOWN

When we say architecture, we include the social, political and economic context. Architecture of any sort is in fact the inevitable background, support and frame of any work.

There no longer exists an architecture peculiar to painting/to the work of art (there no longer exists a history peculiar to painting/to the work of art), which could be conceived without considering the architecture peculiar to the place where it is exhibited.

Whence the impossibility of conceiving a work outside the place where it will be exhibited.

Whence the uselessness of the artist's studio and the absurdity of its survival.

The architecture of a gallery, in which the work must take shape, is perhaps not only the actual exhibition room (where the goods are shown), but also the director's

cevoir une œuvre en dehors du lieu où elle sera exhibée.

D'où l'inutilité de l'atelier d'artiste et l'absurdité de sa survivance.²

L'architecture d'une galerie dans laquelle l'œuvre doit s'articuler ce n'est peut-être pas seulement la salle d'exposition proprement dite (là où la marchandise se montre) mais aussi le bureau directorial (là où la marchandise se vend), la réserve (là où la marchandise se conserve), le salon de réception (là où la marchandise se discute).

C'est peut-être aussi l'architecture extérieure de la galerie, l'escalier qui y mène ou l'ascenseur, la rue qui y conduit, le quartier où elle se trouve, la ville...

L'ARCHITECTURE ÉTANT LE FAIT DE L'HOMME

Qui dit architecture dit lieu urbain (habité ou non), lieu culturel. Ne pas accepter que l'architecture soit à la fois le fond inéluctable et le cadre de l'œuvre pousse certains à exposer dans les campagnes, les forêts, les montagnes, les mers ou les déserts.

C'est tenter d'échapper aux hommes, c'est-à-dire à soi-même.

L'architecture étant le fait de l'homme, c'est tenter de nier celui-ci.³

Daniel Buren
Chamonix, France
1975

office (where the goods are sold), the store-room (where the goods are kept), the reception room (where the goods are discussed).

It is perhaps also the external architecture of the gallery, the staircase up to it, or the lift, the street leading to it, the area where it is situated, the town...

ARCHITECTURE AS THE ACT OF MAN

When we say architecture, we mean an urban place (inhabited or not), a cultural place. Certain artists, who will not accept that architecture should be at the same time the inevitable background and the frame of the work, are forced to exhibit in the country, in forests, mountains, seas or deserts.

This is an attempt to escape from men, from oneself. It is an attempt to deny architecture as the act of man.

Daniel Buren
Chamonix, France
1975

Translated by Helen Meakins

Marcel Duchamp

LA BOÎTE-EN-VALISE

1) 1ère publication en anglais in *Studio International*, Londres, sept.-oct. 1975.

2) A ce sujet, lire *Fonction du studio*, 1971.

3a) Je n'insisterai pas sur le ridicule qui consiste à s'empresse de réintégrer l'œuvre dans les espaces conventionnels, sous forme de photographie ou documents, geste typique de l'inconsistance de l'évasion.

3b) On ne devrait pas ignorer que les espaces prétendus naturels sont très souvent l'œuvre de l'homme, ce qui marque en outre la redondance dans l'inconsistance.

1) First publication in English in *Studio International*, London, Sept. - Oct. 1975.

LA BOÎTE-EN-VALISE
1936 (PARIS) — 1941 (NEW YORK)

Boîte en carton gainée (parfois contenue dans une valise en cuir) renfermant de 68 à 83 — selon l'époque de l'édition — répliques en miniature, photographies et reproductions en couleurs d'œuvres de Duchamp, 40,7 x 38,1 x 10,2.

Édition de luxe: 20 exemplaires (les premiers comportant la reproduction sur celluloïd de la *Glissière contenant un Moulin à eau en métaux voisins*) numérotés de I à XX et signés.

Édition courante: 300 exemplaires non numérotés.

Un certain nombre d'exemplaires de ces boîtes fut réalisé par Iliazd.

«Tout ce que j'ai fait d'important pourrait tenir dans une petite valise», a confié Duchamp, en 1952, au magazine *LIFE* (vol. XXXII, no 17, p. 102). L'idée de la boîte-en-valise, faire de l'ensemble de ses œuvres, et non pas de quelques œuvres élues, un petit musée portatif, comme une valise d'échantillons de représentant de commerce, est un peu différente. Robert Lebel a remarqué, à cet égard, qu'il était caractéristique qu'un an avant que la guerre n'éclate, Duchamp ait eu la prescience qu'il devait faire ses bagages dans un espace aussi petit que possible. Et c'est muni d'un *Ausweis* de marchand de fromages (non de sel) qu'il put transporter, sous l'Occupation allemande, les échantillons de ses futures boîtes à travers la ligne de démarcation jusqu'à Marseille et, de là, jusqu'à New York.

La disposition des divers éléments dans la *Boîte-en-Valise* est aussi rigoureuse qu'était laissée au pur désordre celle des éléments de la *Boîte Verte*. Significatives sont les ordonnances des œuvres les unes par rapport aux autres: ainsi des trois ready-mades disposés aux trois niveaux du Grand Verre: l'urinoir est au niveau du Chariot et de ses litanies «onanistes», le pliant de voyage est à la hauteur des vêtements de la Mariée, l'ampoule d'air de Paris, enfin, trône dans les hauteurs de la Voie Lactée... Une même rigueur se retrouvera en 1959 dans la maquette du livre qu'il réalise avec Robert Lebel.

de Marcel Duchamp,
Catalogue Raisonné, Vol. II
par Jean Clair
Paris 1977

BOÎTE-EN-VALISE
1936 (PARIS) — 1941 (NEW YORK)

A covered cardboard box (sometimes in a leather case) with between 68 and 83 — depending on the date of the edition — miniature replicas, photographs and colour reproductions of Duchamp's works, 40.7 x 38.1 x 10.2.

Deluxe edition: 20 copies (the first ones including a reproduction on celluloid of *Glider Containing a Water Mill in Neighbouring Metals* numbered I to XX and autographed).

Standard edition: 300 unnumbered copies.

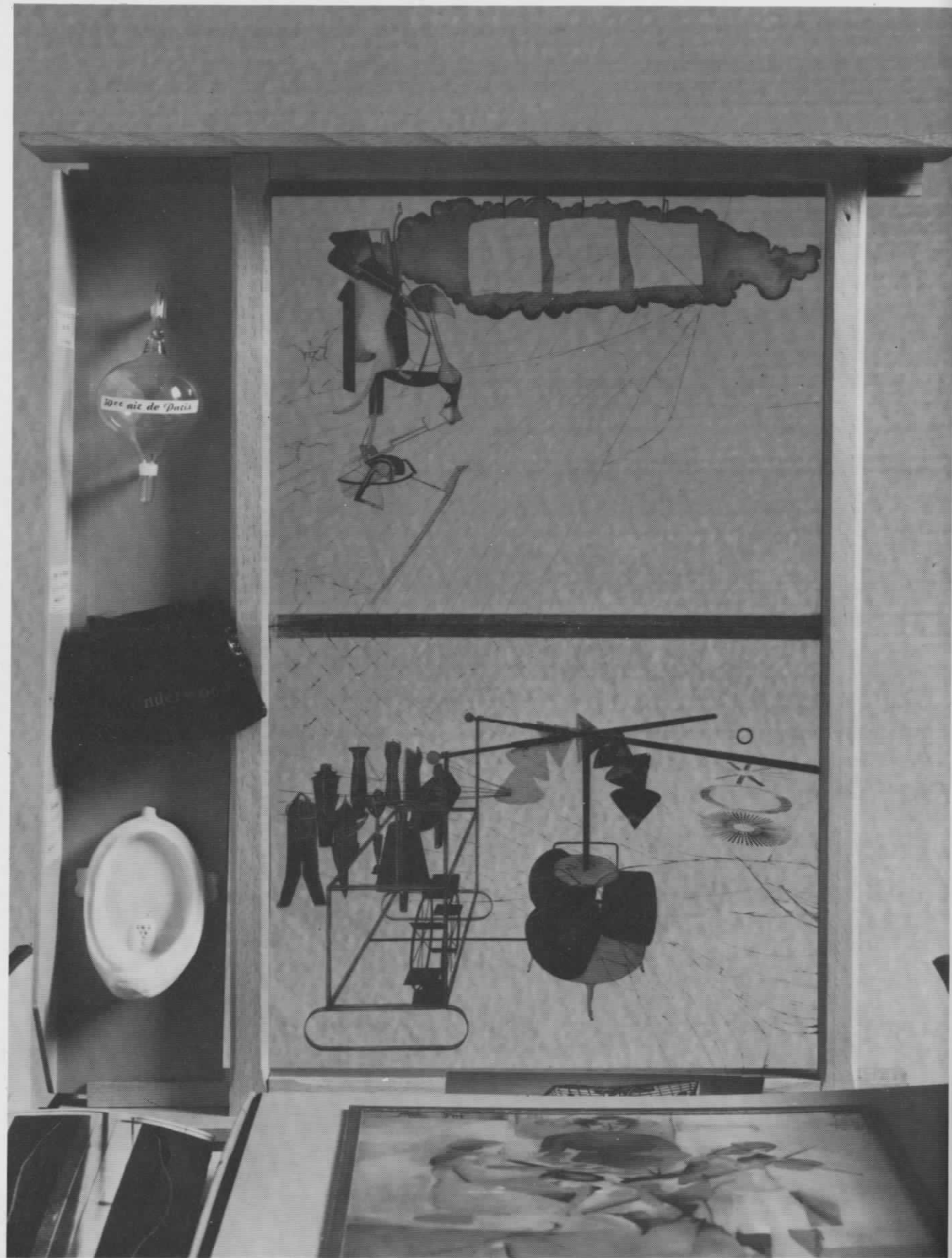
Some copies of these boxes were produced by Iliazd.

In 1952, Duchamp told *Life* magazine (Vol. XXXII, No. 17, p. 102), "Everything important that I have done can be fit into a small suitcase." It was a rather different idea to create the "boîte-en-valise" which forms a small portable museum bringing together the entirety of his works, and not some select items, in a format resembling a commercial traveller's sample case. In this respect, Robert Lebel has pointed out that it was in keeping with Duchamp's temperament that he had the foresight, one year before the war broke out, to see the need to pack in the smallest possible space. Armed with an *Ausweis* (identity card) indicating he was a cheese merchant (and not a salt merchant), he succeeded, during the German occupation, in carrying samples of his future boxes across the demarcation line, to Marseilles and, from there, all the way to New York.

The layout of the various components of the *Boîte-en-valise* is as rigorous as was completely jumbled that of the components of the *Green Box*. The arrangements of the different works are revealing. For example, three ready-mades are placed on the three levels of the *Large Glass*; the urinal is set at the level of the *Chariot* and its "onanistic" litanies; the folding stool for travelling is level with the garments of the *Mariée*; and, finally, the phial of Paris air is exalted to the heights of the *Milky Way*. In 1959, a similar precision reappears in artwork done for publication in book form in cooperation with Robert Lebel.

From: Marcel Duchamp
Catalogue Raisonné, Vol. II
by Jean Clair
Paris, 1977



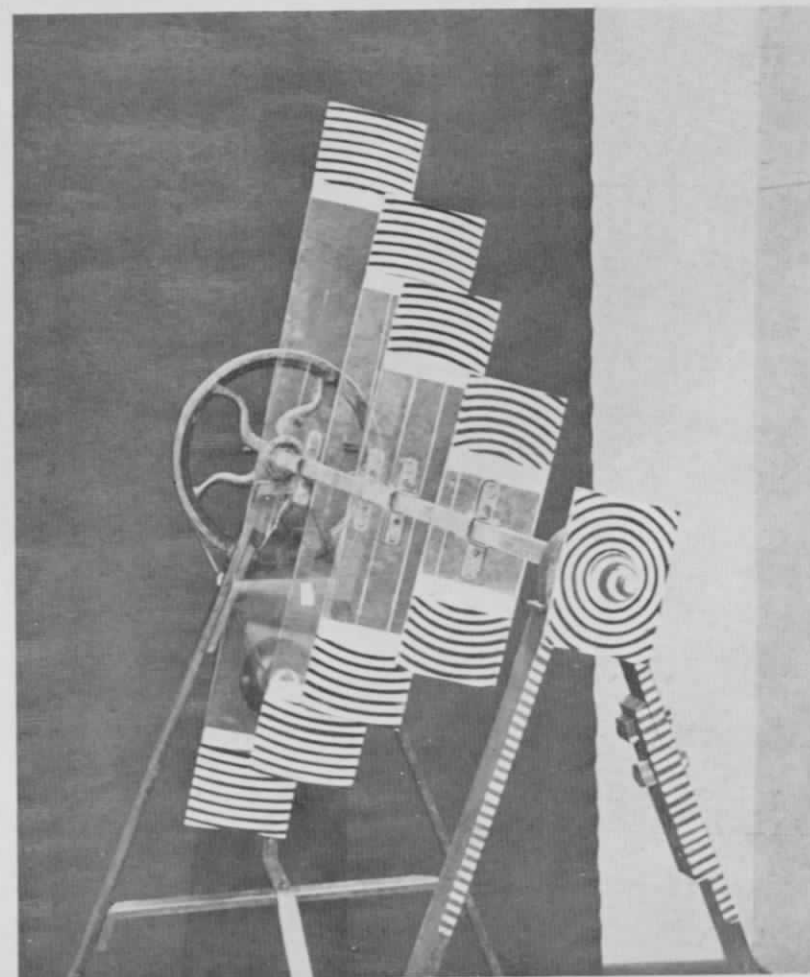
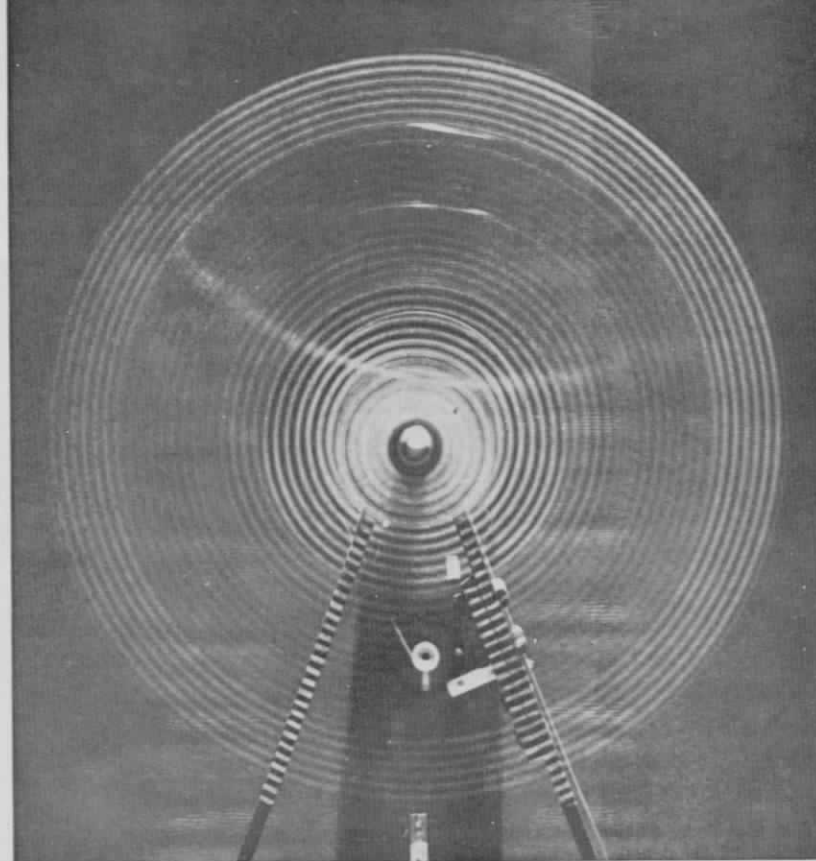


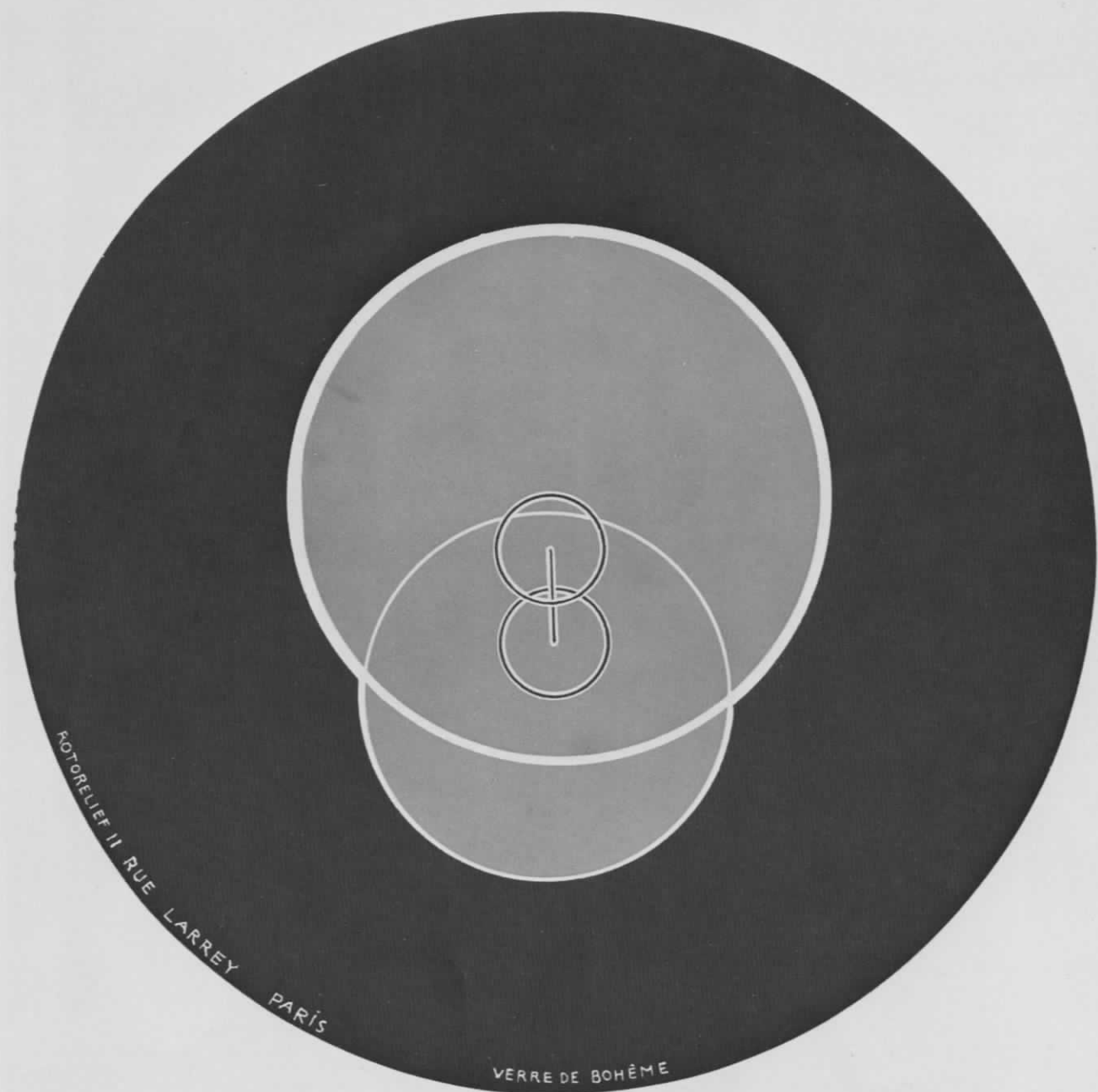
En mouvement

Relative plaques verre

— Point de vue à 1^m dans l'axe —
 (1m70 x 1m25 x 1m) - New-York, 1920 -
 Coll. Dreier.

Au repos





Rolozelief
disque optique
(dimensions originales)
Faire tourner à 35 tours par min
Paris 1935

Une cinq chevaux qui rue
sur pignon.

Il y a celui qui fait le photo-
graphe et celle qui a de l'ha-
leine en dessous.

La mode pratique, création
Rose Selavy : la robe oblongue,
dessinée exclusivement pour
dames affligées du hoquet.

Etrangler l'étranger.

A charge de revanche ; à
verge de rechange.

Du dos de la cuiller au cul
de la douairière.

Abominables tourrures
abdominales.

Inceste ou passion de famille
à coups trop tirés :

Rose Selavy trouve qu'un
incesticide doit coucher avec sa
mère avant de la tuer ; les
punaises sont de rigueur.

Opalin ; ô ma laine !
Un mot de reine ; des maux de
reins .

Question d'hygiène intime :
Faut-il mettre la moelle de
l'épée dans le poil de l'aimée ?

My niece is cold because
my knees are cold.

Fossettes d'aisances.

Nous livrons à domicile :
Moustiques domestiques (demi-
stock).

Litanie des saints :
Je crois qu'elle sent du bout des seins.
Cais-toi, tu sens du bout des seins.
Pourquoi sens-tu du bout des seins ?
Je veux sentir du bout des seins.

Daily lady cherche d'emêlés
avec Daily Mail.

Quand on a un corps étranger
entre les jambes, il ne faut pas
mettre son coude près des siennes.

La robe est noire, dit
Sarah Bernhardt.

Parmi nos articles de quincaillerie
paresseuse, nous recommandons un
robinet qui s'arrête de couler
quand on ne l'écoute pas.

Ovaire toute la nuit.

Paroi parée de paresse de
paroisse.

Il faut dire :

La crasse du tympan, et
non le Sacre du Printemps

Le système métrite par un
temps blennorragieux.

Des bas en soie... la chose aussi

M'amenez-y.

Lits et ratures.



Jeune homme tzigane dans un train

(Huile; haut. 0^m81)

Neuilly, Déc. 1911

Coll. Pach



(Ready made rectifié; haut. 0^m18)

Paris, 1919



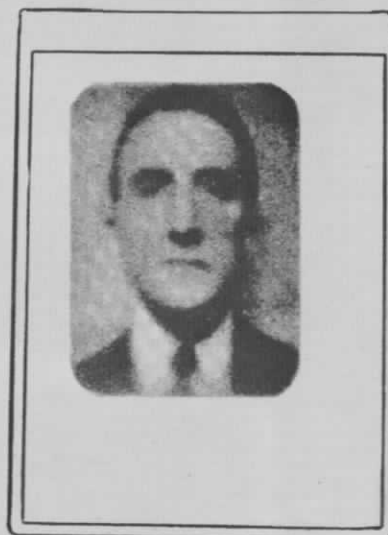
Fresh Widow

(Fenêtre, bois peint, carreaux en cuir
ciré, haut. 0^m60)

New-York 1920

Coll. Dreier

WANTED



\$2,000 REWARD

For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name RROSE SÉLAVY

Ready made rectifié

New-York 1923 (haut. 0m50)

Coll. Hellstrom

Robert Filliou

LA GALERIE LÉGITIME

«G», TIRÉ DE LA BANDE MAGNÉTOSCOPIQUE,
PORTAFILLIOU, 1977

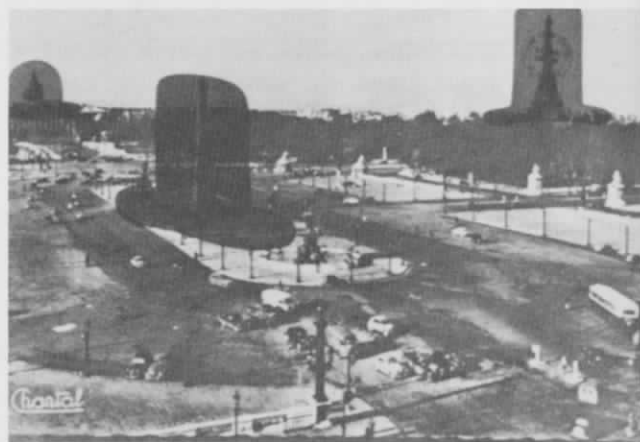
«J'ai employé ce timbre, je crois que c'était en 1961. A l'époque, j'avais l'idée de posséder une galerie, d'ouvrir ma propre galerie. Dans ma casquette, j'ai donc ouvert une galerie, la Galerie légitime. J'ai fait faire un timbre qui disait: «Galerie légitime couvre-chef-d'œuvre.» C'est une phrase qui est à double sens en français: «couvre-chef-d'œuvre». Elle veut dire deux choses: premièrement, cela couvre un chef-d'œuvre, c'est-à-dire qu'il couvre la tête, qu'il couvre le cerveau (de toute façon, le tout provient du cerveau). Deuxièmement, cela signifie aussi recouvrir des œuvres: *couvre-chef*, ou chapeau, sur des œuvres; donc, *couvre-chef-d'œuvre*. Ainsi, dans ma casquette, pareille à celle que je porte en ce moment, à l'intérieur de ma casquette, au sommet de la tête, j'avais de mes petites œuvres. A l'époque, je fabriquais des machins, je mesurais des trucs ou j'en momifiais. Alors, dans les rues de Paris, j'allais le long des rues à pied et j'adressais la parole à d'autres piétons. Un dialogue typique prenait, par exemple, la forme suivante. Je demandais: «Monsieur ou Madame ou Mademoiselle, est-ce que l'art vous intéresse?» Si l'on me répondait: «Oui, oui,» je disais: «Eh bien, saviez-vous que j'ai une galerie?» Si mon interlocuteur manifestait de l'intérêt, je lui disais: «La voici, ma galerie.» Mes œuvres se trouvaient là, à l'intérieur de mon chapeau. Elles étaient un peu plus grosses que ce raisin, voyez-vous, ou ce timbre. Puis, nous regardions ensemble les œuvres.»

Robert Filliou

“G” FROM THE VIDEOTAPE PORTAFILLIOU, 1977

“This stamp I used, I think was in 1961. At the time I had the idea to have a gallery, to open my own gallery. I opened a gallery called Galerie Légitime in my cap. I had a stamp made, that said *Galerie Légitime couvre chef d'oeuvre*. It's something in French that has a double meaning this sentence, *couvre chef d'oeuvre*. It means two things: it covers up a masterpiece, that is it covers up the head, it covers up the brain, (it's all in the brain anyway). It means also, covering up works, *couvre chef- hat*, over works -*couvre chef d'oeuvre*. So in my cap, the same as the one I'm wearing now, inside my cap, on top of my head, I had small works of mine. At that time I used to make things, where I measured up things, or I mummified them. Then in the streets of Paris, I would walk through the streets and I would come up to somebody walking in the street, and a typical dialogue might be, “Are you interested in art, monsieur, or madame, or mademoiselle?” and if they said, “Yes, yes,” I would say “Well do you know that I have a gallery?” If they express some interest, I would say “Here it is.” There inside my hat were the works. They were a little bit bigger than this grape, you see, or this stamp. And then we would look at the works.”

Robert Filliou



EXTRAIT D'UNE LETTRE ADRESSÉE À PEGGY GALE
(SEPTEMBRE 1982)

«...en 1968, j'ai fait six ou sept chapeaux en plastique, que j'ai aussi surnommés *Galerie légitime* (je garde maintenant, dans le seul qui me reste, des versions de la *Galerie légitime* originale), pour évoquer visuellement, tel qu'exposé dans la galerie de Hans Jorg Mayer, une galerie à l'intérieur d'une galerie à l'intérieur d'une galerie à l'intérieur d'une galerie jusqu'à atteindre, disons, le Louvre sous un chapeau, comme dans la photo ci-dessus, la tour Eiffel, l'Arc de triomphe, l'obélisque...»

Robert Filliou

FROM A LETTER TO PEGGY GALE, SEPTEMBER, 1982

"...in 1968, I had 6 or 7 plastic hats made, baptized them also *Galerie Légitime* (I now keep in the one of them I still have versions of the original *Galleries Légitime*), to suggest visually, as exhibited at Hans Jorg Mayer's Gallery, gallery within gallery within gallery within gallery up to, say Louvre under a hat, as in above photo, the Eiffel Tower, l'Arc de Triomphe, l'Obélisque..."

Robert Filliou





The Misfits' Fair owed some of its merits to the competent work of Albert, a Cockney carpenter hired to help us. To his enthusiasm also. Said Albert gruffly to a distinguished lady offering us advice as to the possible use of a bed spring lying around Gallery One:
"Lady, don't try to tell these boys what to do. Maybe You have imagination for 5 minutes. These boys have imagination all their lives."



« La Kermesse des marginaux » dut une partie de ses qualités au travail expert et aussi à l'enthousiasme d'Albert, menuisier cockney embauché pour nous aider. A une femme distinguée qui nous offrait des conseils sur l'emploi éventuel d'un ressort de matelas qui traînait dans Gallery One, Albert dit, d'un ton bourru: « Madame, n'essayez pas de dire à ces garçons quoi faire. Peut-être que vous avez de l'imagination pendant cinq minutes, mais ces garçons en ont toute leur vie. »

R. Austen Marshall

PRÉSENTATION PAR/AS INTRODUCED BY VERA FRENKEL
ARCHIVES CORNELIA LUMSDEN: La vérité, peut-elle s'imposer?
THE CORNELIA LUMSDEN ARCHIVE: Can Truth Prevail?

« Le patrimoine d'un peuple est composé de toutes ses expressions tangibles et intangibles: langages, rites, croyances, sites et monuments historiques, littératures, œuvres d'art, archives et bibliothèques. »

UNESCO, Conférence mondiale sur les politiques culturelles (MONDIACULT), Déclaration de Mexico, juillet-août 1982.

© 1982, Archives Cornelia Lumsden

"The cultural heritage of a people includes both tangible and intangible works through which people find expression: language, rites, beliefs, historic places and monuments, literature, works of art, archives and libraries."

UNESCO World Conference on Cultural Policies (MONDIACULT), Mexico City Declaration, July-August 1982.

© 1982, The Cornelia Lumsden Archive

Minneapolis, Minnesota
octobre 28, 1982

Peggy Gale
137 Summerhill Avenue
Toronto, Ontario, M4T 1B1
Canada

Chère Peggy,

Merci pour votre invitation à participer au livre et à l'exposition «Les Musées par les Artistes», mais il semble que le travail doive me retenir à Minneapolis plus longtemps que prévu (et j'en suis très heureuse, en raison de la visite d'Elinor* et de Constance* qui me font oublier le temps déplorable.) Peut-être vous y attendiez-vous, comme le laisse supposer votre suggestion pleine de tact d'une autre possibilité. Bien sûr, je serai ravie de servir d'intermédiaire au cours des étapes préliminaires pour obtenir une contribution des Archives Cornelia Lumsden — bien qu'il me faille vous laisser vous charger des détails des négociations — mais, c'est tout ce que je puis faire: je ne pense pas être de retour à Toronto à temps pour vous offrir une contribution personnel. *E peccato*.

Avant de quitter Toronto, j'ai écrit à R. Austen-Marshall, l'actuel archiviste des CLA, (le responsable de la collection le plus récemment arrivé depuis la fondation), pour lui demander s'il aurait quelque objection que ce soit à ce que vous présentiez le travail du CLA à un public plus étendu et plutôt différent.

Je viens de recevoir de R. Austen-Marshall (R. A.-M.) non pas une, mais deux lettres, à peu d'intervalle, par lesquelles il répondait à ma question. Par la première, il veut surtout me faire savoir qu'il serait ravi de préparer quelque chose et donne un bref aperçu de ce qu'il a en tête. (Je vous remets ses notes ci-jointes.) Mais, dans la deuxième, tout en restant charmant, il dit avoir réfléchi et se montre très ferme en ce qui concerne l'idée d'exposer des éléments de la collection elle-même («Pas d'exposition publique pour l'instant...») disant qu'un grand nombre des articles sont tout simplement trop fragiles pour voyager.

Même si j'avais le temps d'essayer de convaincre R. A.-M. de changer d'avis, je serais peu disposée à le faire. Bien que le A.G.O. soit assez soigneux dans la manipulation des œuvres, une grande partie du matériel Lumsden, bien qu'irremplaçable, ne ressemble pas à de l'art et le A.G.O. lui-même pourrait bien commettre des maladresses. Les négociations avec une assurance sont toujours un cauchemar, les résultats n'étant en quelque sorte jamais satisfaisants; je ne puis donc blâmer les gens des Archives de se montrer difficiles quand il s'agit d'autoriser l'exposition des articles. Vous aurez peut-être envie d'insister, peut-être le devriez-vous, mais je ne me sens pas en mesure, personnellement, d'offrir les sortes de promesses que vous ou AA pourriez offrir.

Ce que R. A.-M. propose, au lieu d'une participation physique à l'exposition, est une contribution «modeste mais adéquate» au catalogue: une brève présentation du travail des Archives accompagnée de quelques photos choisies. Dans sa deuxième lettre — qui est arrivée ce matin par courrier spécial — il propose, comme prix de consolation, l'idée d'une amplification possible de cette première contribution en une exposition itinérante, plus tard: vous connaissez ce genre de chose; facsimilés de lettres, textes, extraits de journaux accompagnés de photos des articles les plus populaires et les plus connus des Archives: le chapeau-cloche blanc, par exemple (qui est prêt à être métallisé); le châle et les chaussures rouges; les lunettes que Lumsden portait pour se déguiser; l'aiguille à crochet no. 4

Minneapolis, Minnesota
October 28, 1982

Peggy Gale,
137 Summerhill Avenue,
Toronto, Ontario M4T 1B1
Canada

Dear Peggy,

Thank you for your invitation to contribute to the *Museums by Artists* book and show, but it looks as though work will keep me in Minneapolis longer than I expected (and quite happily too, with the concurrent visits of Elinor* and Constance* more than making up for the dreadful weather). Perhaps you suspected as much, hence your tactful suggestion for an alternative. And of course I'll be glad to act as go-between in the first stages of eliciting a contribution from the Cornelia Lumsden Archive — though I'll have to leave the details of the negotiations up to you — but that's all I can do: I don't think I'll be back in Toronto in time to offer you something of my own. *E peccato*.

I did have a chance before I left Toronto to write to R. Austen-Marshall, the CLA's present Archivist, (the most recent person in charge of the collection since its foundation), to ask whether there would be any objection on his part to your introducing the work of the CLA to a larger and rather different public.

I've just received not one, but two, letters in quick succession from R. Austen-Marshall (R.A.-M.) in answer to my inquiry. In the first he says essentially that he would consider it a pleasure to prepare something and gives a brief outline of what he has in mind. (His notes are attached.) But in the next one he's had second thoughts and while still charming, is quite firm on the question of displaying parts of the collection itself ("No public exhibition at this time..."), saying that many of the items are simply too fragile to travel.

Even if I had the time to work at persuading R.A.-M. to change his mind, I'd be reluctant to try. While the A.G.O. can actually be fairly good about handling works, much of the Lumsden stuff, while irreplaceable, doesn't look like art, and even at the A.G.O., gaucheries can occur. Insurance negotiations are always an ordeal, with the results somehow never fair at the end, so I can't blame the Archive people for getting sticky about permitting the display of the actual items. You may want to press, and perhaps you should, but I'm not in a position, personally, to offer the kinds of assurances that you and AA could.

What R.A.-M. suggests instead of physical participation in the show is a "modest but proper" contribution to the catalogue: a brief introduction to the work of the Archive with a small selection of photographs. Also in his second letter — which arrived this morning by Special Delivery — he offers as a kind of consolation prize the notion of a possible elaboration of this first contribution into a travelling exhibition later on: you know the sort of thing; facsimile letters, texts, journal passages, accompanied by photographs of the most popular and best known items in the collection: the white cloche hat, for example, (now scheduled for bronzing); the red shawl and shoes; the spectacles Lumsden affected as disguise; the #4 crochet needle she travelled with along with samples of her favourite yarns; the suicide note; the second suicide note; and so on, plus a few lesser known items, perhaps especially (he says) the cabaret costumes.

qu'elle emportait en voyage et des échantillons de ses cotons favoris; la lettre de suicide; la deuxième lettre de suicide; etc. . . plus quelques articles moins connus, peut-être plus particulièrement, (dit-il) les costumes de cabaret.

Une exposition de documents et de photos pourrait bien être moins intéressante que vous ne l'imaginiez mais si l'idée vous intéresse, c'est disponible. Et peut-être que, quand vous et Austen-Marshall serez prêts à commencer votre planification, ma bande vidéo sur l'énigme Lumsden sera-t-elle prête, (pendant que je travaille ici, un laboratoire de Toronto est en train de transférer le métrage de l'Orient-Express et du Casino Baden-Baden sur bande; j'espère pouvoir commencer à éditer quand je rentrerai, au début de l'année prochaine) et ainsi, un autre élément pourrait être ajouté à ce qui paraîtrait peut-être trop didactique autrement. Mais il semble clair que quoiqu'il arrive à mon propre projet Lumsden, l'exposition actuelle doit se poursuivre sans le secours des articles originaux des Archives. Voilà où nous en sommes.

Je serai en Crète et inaccessible quand la date limite approchera mais les recommandations ont maintenant été faites et vous pouvez écrire à R. Austen-Marshall directement, soit à l'adresse de Galt soit à celle de Toronto, pour prendre les dispositions que vous jugerez souhaitables. J'ai hâte de savoir ce qui se passe. R. A.-M. et moi ne nous sommes en fait jamais rencontrés mais avons fait connaissance par correspondance en raison de mon intérêt pour l'œuvre de Lumsden et des circonstances de sa disparition. J'ai eu, occasionnellement, besoin d'informations, parfois de la simple confirmation d'un détail chronologique et, chaque fois, sans exception, quel que fût le problème, les gens des Archives ont été extrêmement serviables.

Si vous en avez le temps, écrivez-moi à Athènes au bureau AMEX, Syndagma square (au coin de Hermes Street). Inscrivez sur l'enveloppe la mention «à conserver 60 jours» sinon, ils jettent le courrier, sans remords, au bout d'un mois. Mon amie Kyra Thalassinou est partie en septembre et tout le personnel est persuadé que tous les nord-Américains sont des monstres qui ne méritent pas de courrier. Si je peux, je vous enverrai le nom de la nouvelle personne responsable. Cela pourrait être utile en cas d'urgence. Désolée de ne pouvoir faire plus. J'espère que tout se passera bien.

Ce fut un plaisir de vous revoir, l'air si magnifiquement féconde. Meilleur souvenir à Michael.

Amitiés,

Vera

*N.D.L.R.:Elinor Antin et Constance deJong

Galt, Ontario
Le 15 novembre 1982

Mademoiselle P. Gale,
Co-Editrice,
Museums By Artists
Art Metropole Publishing Company,
217 Richmond Street,
Toronto M5V 1W2, Ontario

Chère Mademoiselle Gale,

C'est avec plaisir que je réponds à votre lettre du 7 courant et vous fais parvenir, pour que vous l'étudiez, la brève présentation des Archives Cornelia Lumsden (CLA), dans l'espoir de l'inclure, éventuellement, dans votre livre.

Depuis le déménagement des Archives de Galt à Toronto et parce que les locaux que nous occupons au 637 Davenport Road

A show of documents and photos may turn out to be flatter than you had envisioned, but if you're drawn to the idea, there it is. And perhaps by the time you and Austen-Marshall are ready to make plans, my final videotape on the Lumsden enigma may be ready (the Orient-Express and Casino Baden-Baden footage is being transferred to tape in a Toronto lab while I'm working here; I hope to start editing when I get back in the New Year) and so another element could be added to what otherwise might be too didactic. But it seems clear that whatever happens with my own Lumsden project, the present show must go ahead without original stuff from the Archive. That's the story so far.

I'll be in Crete and unreachable when you approach your deadlines but the introduction has been made now and you can write to R. Austen-Marshall directly at either the Galt or Toronto addresses to make whatever arrangements suit you. I'll be curious to know what happens. R.A.-M. and I have never actually met, but know each other from correspondence because of my interest in Lumsden's writing and in the circumstances of her disappearance. From time to time I've needed information, sometimes just confirmation of a chronological detail, and without exception, no matter what the issue, the Archive people have been extremely helpful.

If you have time, send word to me in Athens c/o the Syndagma Square (corner Hermes Street) office of AMEX. Mark the envelope "hold for 60 days", otherwise they throw mail out without a pang after a month. My friend Kyra Thalassinou quit in September and everyone still on staff is persuaded that all North Americans are fiends, undeserving of mail. If I can, I'll send you the name of the new person in charge. It might help in an emergency. Sorry I can't do more. Hope all goes well.

It was lovely to see you again, and looking so splendidly fecund. Regards to Michael.

Love,

Vera

* Ed's note: Elinor Antin and Constance DeJong

Galt, Ontario
November 15, 1982

Miss P. Gale,
Co-Editor,
Museums by Artists,
Art Metropole Publishing Company,
217 Richmond Street West,
Toronto M5V 1W2, Ontario

Dear Miss Gale:

It is with pleasure that I acknowledge your letter of the 7th inst., and provide for your perusal the attached brief introduction to the Cornelia Lumsden Archive (CLA) with a view to its inclusion in your book.

Since the Archive's removal from Galt to Toronto and the far better premises there at 637 Davenport Road, I am obliged, naturally, to visit Toronto fairly frequently. I agree that a meeting with you would prove every bit as fruitful as you suggest, and I look forward to such an occasion. At the moment, unfortunately, you find me at a time when matters concerning the Archive compel me to travel to Ottawa and perhaps even beyond. My time is not my own. Still, much can be achieved, even at a distance. Letters are forwarded to me reliably by my assistant, Mrs. Natalie J. Solera. Please do not hesitate to write if you have further questions. We are delighted to be of assistance in any public-spirited effort.

sont bien plus adéquats, je suis naturellement obligé de me rendre à Toronto assez fréquemment. Je pense, moi aussi, qu'une rencontre avec vous serait très fructueuse et en attends l'occasion avec impatience. En ce moment, malheureusement, je suis dans la situation où les affaires concernant les Archives m'appellent à Ottawa et risquent peut-être de m'appeler plus loin. Je ne suis pas maître de mon temps. Toutefois, il est possible de faire beaucoup, même à distance. Mon assistance, Mme Natalie J. Solera, me fait parvenir le courrier avec promptitude. N'hésitez pas à écrire si vous avez quelque question que ce soit. Nous serons ravis de vous rendre service dans toute entreprise d'intérêt public.

Il reste une question à considérer: bien que votre inclusion des CLA dans votre étude nous fasse grand plaisir, je dois avouer qu'un minimum de confusion règne en ce qui concerne la place que doit occuper, dans votre volume, l'histoire ci-jointe. Les CLA sont, en quelque sorte, plus le «Musée» d'un artiste ou au sujet d'un artiste que le «Musée» par un artiste, à moins que par le mot «par» (de même que par le mot «de»), nous soyons censés comprendre, dans les termes de votre étude, que l'esprit créateur se trouve là où on peut le discerner, soit en donnant forme aux Archives, de l'intérieur, comme le fait la souris de M. Oldenburg dans l'exemple que vous donnez, soit de l'extérieur. Dans ce sens, on peut alors comprendre que, ayant été formée par Cornelia Lumsden, par son travail et par l'impact de son destin mystérieux, les Archives peuvent, à juste titre, être considérées comme étant par l'auteur qui lui a donné son nom. Vous aurez, peut-être, des commentaires à faire à ce sujet.

Les commentaires sont toujours bienvenus dans les bureaux des Archives. Comme vous pouvez sans doute l'imaginer, quand on travaille de si près, chaque jour, dans un certain domaine, on finit par prendre certaines choses pour acquises. C'est alors que la perspective de quelqu'un de l'extérieur devient utile et même nécessaire. En ce domaine, Mademoiselle Gale, nous trouvons nos échanges avec vous très rafraîchissants.

Pour terminer, permettez-moi de vous souhaiter, à vous et à vos collègues, un succès bien mérité dans cette entreprise intéressante.

Bien à vous,

R. Austen-Marshall
Archiviste en chef, CLA

p.j. Texte dactylographié: les CLA, une présentation
R.A.-M/njs

One point remains: notwithstanding our pleasure at your inclusion of the CLA in your survey, I must confess to a modicum of confusion regarding the place of the attached history in the volume you propose. The CLA is more by way of being a "Museum" of or about an artist, rather than by an artist, unless by the possessive form "by" (as with "of") we are meant in the terms of your project to understand that authorship is located wherever it may be discerned, whether shaping the collection from within, as does the mouse of Mr. Oldenburg in the example you have given, or from without. In that sense then, it can be understood that, having been shaped by Cornelia Lumsden, her work, and the impact of her mysterious fate, the Archive can correctly be considered to be by the writer who is its namesake. Perhaps you have a comment on this.

Comment is always welcome at the Archive offices. As you may imagine, when one works so closely on a daily basis with material one can begin to take certain things for granted. That is when the perspective of outsiders proves helpful, even necessary. In that context we find the communications from you, Miss Gale, a refreshment.

Without further ado let me wish you and your colleagues a well deserved success in this interesting undertaking.

Yours faithfully,

R. Austen-Marshall
Chief Archivist, CLA

Encl. Typescript: The CLA, An Introduction
RA-M/njs

ARCHIVES CORNELIA LUMSDEN UNE INTRODUCTION

R. Austen-Marshall, Archiviste

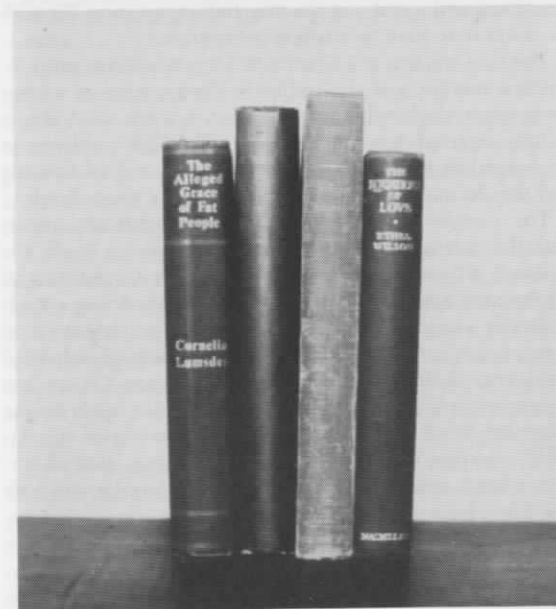
I. À PART: UN BIJOU DANS LE DOMAINE PRIVÉ

Les Archives Cornelia Lumsden, (appelées couramment CLA, Cornelia Lumsden Archive), est la collection la plus complète, la plus détaillée et la plus insolite de sa sorte dans le monde.

Ce qui les distingue, disons de la Collection Elizabeth Barrett Browning à la Casa Guidi de Florence¹ ou de la Collection des documents et mémoires de Keats à la Maison de la Piazza di Spagna de Rome² ou même de la Maison Hogarth à Chiswick, c'est que les CLA reste une Collection Privée, étant administrée, non par un officiel de gouvernement, un agent ou un comité, mais par un citoyen: moi-même, R. Austen-Marshall, archiviste, essayant de suivre la trace de mon prédécesseur averti.

II. LE CONTE POPULAIRE CANADIEN FAVORI

Je n'ai pas besoin de rappeler ici la vie et l'œuvre de Cornelia Lumsden, la brillante romancière canadienne qui vécut à Paris entre les deux guerres et qui disparut mystérieusement. Disons seulement que mademoiselle Lumsden fut perçue au Canada, pendant presque quatre décennies, comme l'exemple le plus pur du phénomène de l'artiste-en-exil, le conte populaire national favori, sous sa forme la plus prévisible et, en conséquence, la plus exemplaire³.



▲ Photographie documentent la découverte d'une copie du livre *The Alleged Grace of Fat People* (1934) à Vancouver en 1981. Neil Berecny.
Photograph documenting the discovery of a copy of the book, *The Alleged Grace of Fat People* (1934) in Vancouver in 1981. Neil Berecny.

➤ Le chapeau-cloche avant métallisation visible dans le tiroir au premier plan. David Bierk.
The white cloche hat before bronzing can be seen in the drawer in the foreground. David Bierk.

➤ Documents carbonisés empaquetés / Packaged Charred Documents (p.59, *Laboratory Aids for the Investigator*, 1973)

THE CORNELIA LUMSDEN ARCHIVE AN INTRODUCTION

R. Austen-Marshall, Archivist

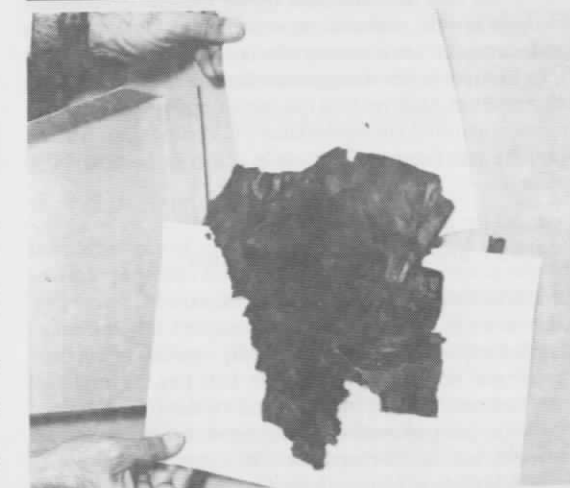
I SET APART: A JEWEL IN THE PRIVATE DOMAIN

The Cornelia Lumsden Archive (generally referred to as the CLA) is the most complete, detailed and unusual Archive of its kind in the world.

What distinguishes it from, say, the Elizabeth Barrett Browning Archive at the Casa Guidi in Florence¹ or the collection of Keats' papers and memorabilia in the Piazza di Spagna house in Rome² or even from Hogarth's House in Chiswick, is that the CLA remains in Private Hands, administered, not by a Government official, appointee, or committee, but by a private citizen: myself, R. Austen-Marshall, serving as Archivist, and following closely in the informed footsteps of my predecessor.

II CANADA'S FAVOURITE FOLK-TALE

I do not need to review here the life and work of Cornelia Lumsden, the brilliant Canadian novelist who lived in Paris between the wars, then mysteriously disappeared. Suffice it to say that Miss Lumsden has been perceived for nearly four decades in Canada as the purest instance to date of the phenomenon of the artist-in-exile, the nation's favourite folk-tale, in its most predictable, and therefore exemplary form.³



Plus on en apprend au sujet de Cornelia Lumsden, plus on est prêt à comprendre les raisons pour lesquelles les Archives connaissent une popularité croissante, une popularité qui a permis à Galt, Ontario (une ville autrement sans attrait) de se distinguer une fois pour toutes. (Les comparaisons faites entre la romancière douée et Catherine Tekakwitha, la jeune iroquoise qui possédait des dons de guérisseuse, sont, à mon avis, exagérées mais prouvent bien l'intensité des sentiments que l'inventaire de Lumsden provoque.)

III. DE GALT À TORONTO

(1^{ère} Partie): Déménagement et Réorganisation

En prenant rendez-vous, on peut obtenir, pour lecture, aux Archives, une transcription dactylographiée du rapport, écrit à la main par l'archiviste, aux deux agences⁴ dont l'assistance généreuse a permis le déménagement récent de Galt, Ontario, au cœur de Toronto. Des fonds, obtenus en 1981, ont permis la première étape qui a consisté à réviser les possessions des Archives, à les inventorier et à organiser une exposition permanente (par section et par un système de rotation).

Avant le déménagement, on fit une étude sérieuse des problèmes d'entreposage, de mise en catalogue et de récupération, rencontrés par le Musée d'Anthropologie de l'UBC à Vancouver, du British Museum à Londres, Angleterre et du Musée d'Archéologie d'Athènes⁵.

Pour l'instant, nous pouvons laisser de côté les détails concernant l'acquisition des vitrines pliantes en chêne et en verre (certaines éclairées de l'intérieur); le système de fiches de classification par couleurs pour le catalogue (rendant possible un renvoi à des références autrefois impossible); et le travail immense consistant à décrire et à classer le matériel dont nous étions responsables. Nous préférons nous concentrer sur les choses qui ont de l'importance.

Les CLA ayant le statut d'Organisation charitable, les membres intéressés du public peuvent donner des sommes d'argent (qui nous touchent parfois par leur modestie, parfois par leur générosité, mais que nous accueillons toujours chaleureusement) et qui nous aident dans notre travail. Dans son rapport annuel, les CLA publie les sources de ces subventions (quand c'est permis) et les décisions prises concernant leur utilisation.

L'intention, en ce qui concerne le rapport mentionné ci-dessus et la recherche de fonds dont il y est question et qui permit les activités dont nous avons parlé, était de permettre à la fois aux organismes privés et aux organismes gouvernementaux d'assurer un accès plus libre et plus sûr aux articles des Archives que tant de Canadiens (et un nombre grandissant d'étrangers avertis) souhaitaient voir pour eux-mêmes. (Ces deux documents: celui concernant la recherche de fonds et celui concernant le déménagement réussi et la réorganisation permanente des Archives font maintenant partie des Archives de même que toute correspondance et documentation ayant un rapport avec l'œuvre, la vie et le destin de la romancière disparue.)

IV. DE GALT À TORONTO

(2^{ème} Partie): Restauration et Conservation

La première réunion, trois sont prévues, avec M. Ursus Dix⁶ (successeur de M. Ian Hodkinson au poste de Conservateur en chef de la Galerie Nationale du Canada) a eu lieu, provoquée en partie par certains commentaires faits par l'artiste Vera Frenkel au cours d'une interview concernant la conservation⁷ — qui prit place en conjonction avec le Symposium International sur la Conservation de l'Art Contemporain organisé à la Galerie Nationale du Canada à Ottawa au cours

The more we learn about Cornelia Lumsden the more readily we may understand the reasons for the steadily increasing popularity of the Archive, a popularity which has served to put Galt, Ontario (an otherwise unremarkable town) on the map once and for all. (Comparisons made between the gifted novelist and Catherine Tekakwitha, the legendary Iroquois maiden with healing powers, are, in my view, exaggerated, but such speculations do serve to attest to the intensity of feeling which attaches to the Lumsden inventory.)

III. FROM GALT TO TORONTO

(Part 1): Removal and Re-organisation

Available in the Archive for perusal by appointment is a typewritten transcription of the Archivist's handwritten report to the two agencies⁴ whose generous assistance have made possible the recent move from Galt, Ontario to the heart of Toronto. Funds provided in 1981 made possible the major first stage in the overhaul, inventory and permanent display (in sections and on a rotating basis) of the Archive's contents.

Prior to the move, a careful study was made of the storage, cataloguing and retrieval features of the UBC Museum of Anthropology in Vancouver, the British Museum in London, England, and the Archaeological Museum in Athens.⁵

For present purposes we may omit details of acquisition of the oak and glass collapsible display cases (some lit from within); the colour-coded index-card system for cataloguing (making possible an entire range of cross-referencing previously beyond our powers); and the vast undertaking of describing and classifying the materials in our care. We wish to concentrate here on matters of substance.

The CLA's status as a Charitable Organisation permits interested members of the public to donate sums of money (sometimes touchingly modest, sometimes generous, always warmly received) towards our work. The CLA publishes in its Annual Report all sources (those permitted) of funding and the decisions regarding apportioning of those funds.

The intention underlying the above-mentioned report and the related application for funds which made the reported activities possible, was to offer both private and government agencies the opportunity of supporting greater and safer access to those items in the collection which so many Canadians (and an increasing number of informed foreigners) desire to examine for themselves. (These two documents, the application for funds and the report on the successful move and continuing re-organisation of the Archive, are now, of course, part of the Archive, as is all correspondence and documentation pertaining to the work, life and fate of the missing novelist.)

IV. FROM GALT TO TORONTO

(Part 2): Restoration and Conservation

The first of three meetings with Mr. Ursus Dix⁶ (successor to Mr. Ian Hodkinson as Chief Conservator of the National Gallery of Canada) has taken place, triggered in part by some comments in an interview with Canadian artist Vera Frenkel in a publication on conservation⁷ which appeared in conjunction with the *International Symposium on the Conservation of Contemporary Art* held at the National Gallery of Canada in Ottawa during the summer of 1980, from which I quote here some of her pertinent remarks:

"For some of the things I do the 'best' materials must be in a state of alteration and decay... I worry sometimes about photographers who are overly concerned with archival

de l'été 1980 — et nous citons ici quelques extraits de ses remarques pertinentes.

«Pour certaines des choses que je fais, le «meilleur» matériel doit être en état d'altération ou de décomposition... Il m'arrive de m'inquiéter au sujet des photographes qui sont trop préoccupés, dans la préparation de leur travail, par les archives... J'utilise la photographie comme exemple parce que la recherche d'archives par le Service de photographie de l'Office National du Film est évidente. Je pense que cela détermine automatiquement ce à quoi certains jeunes voudront que leurs photographies ressemblent. Et, dans ce cas, la préoccupation de la conservation détermine ce qui se fait esthétiquement et je pense que c'est prendre les choses à l'envers.

«... Les conservateurs doivent être plus que des experts en objets... Il faudrait vraiment qu'ils comprennent l'esprit de l'œuvre d'abord avant de savoir comment traiter celle-ci, sinon, ils ne font qu'embaumer... Il y a eu tellement de restaurations ratées. Une génération de conservateurs après l'autre doit défaire le travail de la génération précédente. Évidemment, c'est une manière d'occuper les gens... mais leur formation ne les prépare pas (à s'occuper d'œuvres contemporaines)... Je ne peux pas en vouloir à quelqu'un qui a passé des années à apprendre comment enlever les fils du dos de la toile d'un grand maître sans déranger les particules de peinture, ou à dater par la méthode du carbone. Tout ce travail de détective est important, mais ça rend les choses trop simples⁸.

«Ce n'est pas là ce que l'art a jamais été, même du temps des grands maîtres. Les conservateurs doivent avoir le courage de montrer qui ils sont...»

«Je pense que c'est le travail des conservateurs de trouver le moyen de rendre disponible l'art que je fais et non pas le mien de saper mon esprit d'invention pour les satisfaire. Si je devais être aussi propre que les gens me veulent, je serais morte...»

Ayant affaire, à les CLA, à l'œuvre à laquelle quelqu'un, qui est maintenant décédée (ou du moins, nous avons été amenés à le croire) a consacré sa vie, les implications de ces remarques concernant nos responsabilités actuelles et posthumes furent vivement ressenties. Il sembla indispensable de questionner sérieusement les experts avant d'oser restaurer le moindre objet.

L'étape suivante fut de prendre contact avec le Laboratoire de restauration et de conservation de la Galerie Nationale et de discuter de nos besoins. Ayant fait le nécessaire pour que les interviews mentionnées ci-dessus soient transcrites (celle de mademoiselle Frenkel entre autres), une fois que notre inventaire serait complet, la NGC serait peut-être intéressée à nous aider à nous attaquer à la deuxième phase de notre énorme travail.

Et, effectivement, l'assistance que nous avons reçue a été merveilleusement sympathique. M. Hodkinson (le prédécesseur de M. Dix, occupé maintenant à transcrire et à éditer le compte-rendu du symposium ci-dessus mentionné) n'est pas seulement un érudit et un artiste mais aussi un élégant danseur, le Fred Restare du Monde de l'Art. Même après avoir assumé des responsabilités entièrement nouvelles dans son poste à l'Université Queens de Kingston, M. Hodkinson s'est jeté dans le projet avec un enthousiasme tel qu'on a pu le voir plusieurs fois exécuter, avec ou pour ses subordonnés, le *Romance Tango* chéri de Lumsden, se préparant de cette manière, à la Zen, aux actes de pénétration intuitive du passé et de réapparition dans le présent qu'exigeaient de lui nos questions.

V. LE SYSTÈME DE CLASSIFICATION RÉVISÉ

Un document concernant cette question est en préparation.

preparation of their works... I'm using photography as an example because the archival demand by the National Film Board Photography Section has been very clear. I think that creates a built-in determinant of what certain kinds of young people are going to make their photographs look like. And in that case, conservational concerns are determining aesthetic practices and I think that's the wrong way 'round... Curators and conservators must be more than just materials experts... (they) really have to understand the spirit of the work first before they know how to deal with it, otherwise they're just embalming... There have been so many botched restorations. One generation of conservators after another has to undo the previous generation's work. Now it's a way of keeping everyone busy... but their training doesn't prepare them (to deal with contemporary work)... I can't fault someone who has spent years learning how to remove the threads from the back of the canvas of an old master without disturbing the paint particles, or radio-carbon dating. All of that detective work is important, but it makes it too simple.⁸ That's not what art ever was, even in the days of the old masters. *Conservators have to come out of the closet...* I think that it's the job of curators to figure out how to make my kind of art available and not for me to undermine my inventiveness to suit their convenience. If I were as neat as people wanted me to be I'd be dead..."

Dealing as we are at the CLA with the life's work of someone already dead (or so we have come to suppose), we felt keenly the implications of these remarks regarding our humous and posthumous responsibilities. Careful consultation with the experts was in order before we dared to presume to restore a single item.

The immediate next step was to approach the National Gallery's Restoration and Conservation Laboratory regarding our needs. Having arranged for the transcription of the aforementioned interviews (Miss Frenkel's among them) the NGC might be interested in helping us, once our inventory was complete, to begin the second phase of our great task.

And indeed, the assistance we have received has been wonderfully empathetic. Mr. Hodkinson, (Mr. Ursus Dix's predecessor, now engaged in transcribing and editing the proceedings of the above-mentioned Symposium), is known not only as a scholar and artist in his own right, but as a most elegant ballroom dancer, the Fred Restore of the Art World. Even after his assumption of an entirely new set of duties in his post at Queen's University in Kingston, Mr. Hodkinson has thrown himself into the project with such enthusiasm that he has been seen several times to perform Lumsden's beloved *Romance Tango* with or for his subordinates, preparing himself in this way, Zen-like, for the acts of empathetic penetration into the past and re-emergence into the present that our questions required of him.

V THE REVISED CLASSIFICATION SYSTEM

A document on this question is in preparation.

VI CONFIDENTIALITY

In the absence of a will, and since there are no known heirs, sensible provision must be made for the eventual release (or systematic destruction) of materials now classified as confidential: love letters, income tax returns, doctors' reports, blackmail attempts, previously excised journal passages, and the like.⁹

I mention this not from any personal interest in the humid winds of notoriety, but to draw the reader's attention to certain problems of classification we at the Archive must live with and have lived with these many years.

En l'absence de testament et dans la mesure où il n'y a pas d'héritiers connus, il est nécessaire de prendre des dispositions raisonnables pour l'éventuelle diffusion (ou destruction systématique) de documents confidentiels: lettres d'amour, déclarations d'impôts, rapports médicaux, tentatives de chantage, extraits de journaux préalablement découpés etc.⁹

Ce n'est pas par intérêt personnel, par envie d'accéder à la notoriété que je mentionne cela mais pour attirer l'attention du lecteur sur certains problèmes de classification que nous autres, aux Archives, devons accepter et avons acceptés depuis des années.

Le caractère confidentiel n'est qu'un des nombreux facteurs que les Archives doit constamment prendre en ligne de compte. Comme vous pouvez l'imaginer, la taille en est un autre. Par exemple, la section intitulée jusqu'à maintenant *Ephemera* — sous certains côtés la plus intéressante de toutes — est difficile à décrire clairement. Des agitateurs pour cocktails côtoient des programmes de théâtre annotés (Royal Court; Fenice; Bayreuth; Epidauros; Kabuki-Za). Des coquillages, des galets, des fragments de météorite et autres souvenirs envoyés par l'auteur de sa retraite de la côte ouest en Floride (avec une note à René suggérant qu'elle avait enfin trouvé l'endroit où elle espérait mourir), frôlent des fleurs pressées et de coupures du *Monde*¹⁰.

Tout a été photographié¹¹, mesuré¹², décrit, énuméré¹³ et numéroté¹⁴. Mais le travail important reste à faire: le travail qui consiste à extraire de ces articles et à leur attribuer un sens auquel on peut se fier.

Le personnel des Archives (trois membres maintenant: un(e) bibliothécaire à plein temps, un(e) secrétaire à temps partiel, mon assistante et moi-même) est heureux d'avoir l'occasion de présenter ces questions et de faire connaître, aux lecteurs intéressés, notre approche des décisions à prendre et de la marche à suivre en ce qui concerne la façon de la préserver et de la présenter.

Respectueusement

R. Austen-Marshall, Archiviste,
Les Archives Cornelia Lumsden

Novembre 1982

Confidentiality is only one of a number of factors the Archive must constantly take into account. Size, as you may imagine, is another. For example, the section entitled until now *Ephemera* — in some respects the most interesting section of all — is difficult to delineate clearly. Swizzle sticks from Maxim's rub shoulders, as it were, with annotated theatre programmes (The Royal Court; the Fenice; Bayreuth, Epidauros; The Kabuki-Za.) Shells, pebbles, meteorite fragments and other memorabilia sent by the author from her retreat at the West Coast of Florida (with a note to René suggesting that she had at last found the place where she hoped to die), brush against pressed flowers and cuttings from *Le Monde*.¹⁰

Everything has been photographed,¹¹ measured,¹² described and listed,¹³ and numbered.¹⁴ But the important work is yet to begin: the work of drawing from and attributing to these items some reliable meaning.

The Archive staff (now three in number: a full-time librarian and part-time secretary, in addition to myself and my assistant Mrs. Solera), welcome the opportunity to present these matters, and our consideration of decisions and procedures regarding their care and presentation to an interested readership.

Respectfully submitted by

R. Austen-Marshall, Archivist,
The Cornelia Lumsden Archive

November, 1982

1) La rumeur de la disparition du conservateur Nigel Thompson et de la sœur cadette de sa femme a rendu difficile la vérification de certains points et rend difficile l'accès à l'espace de rangement privé du deuxième étage.

2) Le lecteur peut se référer au mince volume de Vera Cacciatori «Une chambre à Rome» (1970: Keats-Shelley Memorial Association) qui commence ainsi: «La chambre, à Rome, est celle de John Keats. Bien qu'il n'y eût que trois mois et demi — de novembre 1820 à février 1821 — c'est toujours sa chambre à lui, la chambre de John Keats» (paragraphe) «Cette continuité démontre la magie et la force de la Poésie, la preuve que le passé est toujours présent et prêt pour le futur...» (l'insistance est mienne, R.A.-M.)

3) Paul-Émile Borduas, le peintre et auteur du fameux manifeste *Refus global*, est un autre candidat favori à cet honneur, mais tout le monde sait qu'il vécut trop longtemps au Canada pour être considéré. En fait, enseignant ici à Montréal, il avait toutes les occasions possibles pour influencer les autres. De plus, la visite qu'il effectua à New-York à ses débuts, ce lieu de rendez-vous des prétentieux, ne lui permet pas d'avoir un statut réel d'exilé. Les Américains, après tout, parlent une sorte d'anglais.

1) The rumoured disappearance of the curator, Nigel Thompson, in the company of his wife's younger sister, has made it difficult to verify certain points and confuses access to the private storage area on the second floor.

2) The reader is referred to the slim volume by Vera Cacciatori, *A Room in Rome*, (1970: Keats-Shelley Memorial Association), which opens, "The room in Rome is the room of John Keats. Though he lived in it for only three and a half months, from November 1820 to February 1821 — it is still *his* room, the room of John Keats... This continuity evinces the magic and strength of Poetry, a proof that the past is always present and ready for a future..." (Italics mine: R. A.-M.)

3) Paul-Émile Borduas, the painter, and author of the famous *Refus Global* manifesto is another favourite candidate for this honour, but it is well known that he lived too long in Canada to properly qualify; actually teaching there at Montréal with ample opportunity to influence others. In addition to this, his early visit to New York, that self-important venue, disqualifies him from true exile status. The Americans, after all, speak a form of English.

4) The Explorations Division of the Canada Council, and a private

4) La Section des Explorations du Conseil des Arts du Canada et un organisme privé installé à London, Ontario, qui tout en nous aidant dans notre travail, préfèrent ne pas être nommés en rapport avec l'auteur disparu.

5) On tenta, avec insistance, de persuader les CLA à s'intéresser aux plans qu'un cabinet torontois d'architectes avait soumis en vain, dans les années soixante-dix, pour un concours dont le but était de choisir de nouveaux plans pour la Galerie Nationale du Canada. Mon assistante, Madame Solera, et moi-même, résistâmes aux flatteries faites pour le compte de la compagnie, ayant déjà eu affaire à eux directement. Ces plans comprenaient des parties de l'Université de Toronto, de l'Université York, du Musée des Beaux-Arts de l'Ontario et d'une aérogare située un peu à l'extérieur des limites métropolitaines. Nous repoussâmes les conseils offerts, étonnés, comme toujours, de ce qui est considéré comme sagesse dans le Nouveau Monde et de sa ressemblance superficielle au cynisme du Vieux Monde.

6) Malheureusement, M. Dix nous quittera bientôt pour aller vivre et travailler en Allemagne comme Directeur du Musée de son grand-père Otto. J'aimerais profiter de l'occasion pour remercier Ursus publiquement de son aide aimable et assidue et pour lui souhaiter, de notre part à tous aux CLA, de réussir dans ce qu'il a choisi de faire.

7) *Ce n'est pas une tendance, c'est une Inévitabilité*: Interviews avec neuf artistes canadiens, compilées et éditées par Lynn Cummings, 1980; disponible sur demande au Laboratoire de restauration et de conservation, Galerie Nationale du Canada, Ottawa, K1A 0M8

8) A ce sujet, se reporter au très utile *Extraits de la rencontre internationale des sciences légistes*, Université de Toronto, 5 au 11 juin 1969, particulièrement la section *Documents en question*, pp. 78-79. (Voir appendice VI)

9) Le stratagème d'Anna Freud qui consista à bloquer tout accès aux documents privés de son père pendant quatre-vingt ans après la mort de celui-ci, empêchant ainsi que la correspondance totale fût révélée et étudiée, est considéré comme excessif, non seulement dans les cercles psychanalytiques qui rêvent de faire une descente sur ceux-ci, mais aussi dans les cercles archivistes qui ne sont pas sans être intéressés par la substance des pensées de Freud et sont particulièrement sensibles à l'impact de tels précédents dans le domaine du privé. Tout le monde n'a pas la chance de vivre assez longtemps pour attendre que l'accès soit permis. Peut-être que le problème est justement là.

10) L'une des photos montre la réclame d'un studio à louer partiellement meublé au 111 rue Bon-Secours, dans le 11^{ème} arrondissement (Métro: Charonne), tout près de la rue Voltaire; il s'agit du studio où Lumsden compléta enfin le roman qui devint *The Alleged Grace of Fat People* (1934) et qui donnait sur le cimetière du Père Lachaise lequel, sans aucun doute, influença des passages importants du livre.

11) Mon assistante, madame Solera, demande particulièrement que nous fassions remarquer que les Archives comprennent les archives photographiques des Archives, de même que ces photographies, à leur tour, recouvrent les Archives elle-même comme sujet, ou les aspects de celle-ci les plus susceptibles d'être photographiés.

12) A la fois selon le système impérial et selon le système métrique.

13) Ayant reçu une désignation, les articles sont classés par ordre alphabétique à l'intérieur des catégories provisoires utilisées jusqu'à récemment.

14) Les sections sont identifiées par des nombres arabes, les sous-sections principales par des nombres romains, les sous-sous-sections par des lettres cyrilliques majuscules et les anomalies par des lettres minuscules de l'anglais conventionnel (pas à la G.B. Shaw). (Le hongrois et le polonais pourraient être utilisés dans le futur parce qu'ils offrent une plus grande variété dans la représentation des sons.) L'un des fichiers utilise seulement des nombres, donnant un sens à l'idée de la récupération comme aventure.

foundation based in London, Ontario, which while supportive of our work prefers not to be named in connection with the missing author.

5) A pointed attempt was made to persuade the CLA to view the plans of a long established Toronto architectural firm involved in an unfruitful mid-Seventies competition for the design of a new National Gallery of Canada. We (my assistant, Mrs. Solera, and I) were able to resist blandishments on behalf of that Company, having viewed its previous efforts. These include portions of the University of Toronto, York University, the Art Gallery of Ontario and an airport terminal just outside the metropolitan boundary. We declined the proffered advice, astonished, as ever, at what passes for wisdom in the New World and its surface resemblance to Old World cynicism.

6) Alas, Mr. Dix leaves us shortly to live and work in Germany as Director of his grandfather Otto's Museum there. May I take this opportunity to thank Ursus publicly for his kind and assiduous assistance, and to wish him well from all of us at the CLA in his chosen directions.

7) *It is not a Trend, It is an Inevitability: Interviews with Nine Canadian Artists*, compiled and edited by Lynn Cummings, 1980; available on request from the Restoration and Conservation Laboratory, National Gallery of Canada, Ottawa, K1A 0M8

8) See in this regard the very helpful *Abstracts of the Fifth International Meeting of Forensic Sciences*, University of Toronto, June 5-11, 1969, especially the section on *Questioned Documents*, pp.78-89. (See Appendix VI)

9) The Anna Freud stratagem of closing off all access to the private papers of her father for 81 years following his death, thus preventing the full correspondence from being revealed and studied is considered excessive, not only in Psychoanalytic circles longing to spiral in and centre on the material, but also in Archival circles not uninterested in the substance of Freud's thought but especially sensitive to the impact of such precedents of personal privacy. Not everyone can live long enough to wait it out. Perhaps that may be said to be the point.

10) One of these advertises a partly-furnished bed-sitting room for rent at 111 rue Bon-Secours, in the pocket-shaped XI^e Arrondissement (Métro: Charonne), just off the rue Voltaire, the room where Lumsden eventually completed the novel which became *The Alleged Grace of Fat People* (1934), and which featured that view from her window of the Père Lachaise Cemetery which undoubtedly influenced key passages in that book.

11) My assistant Mrs. Solera, requests in particular that we point out that the Archive includes the photographic archive of the Archive, just as these photographs, in turn, embrace the Archive itself as their subject, or those aspects of it susceptible to photography.

12) In both Imperial and Metric units.

13) Following naming, items are alphabetised within the provisional categories in use until recently.

14) Sections are identified by Arabic Numerals, with Roman numerals for main sub-sections, upper-case Cyrillic letters for sub-sub-sections and lower-case letters from the conventional English (not the Shavian) alphabet for anomalies. (Hungarian or Polish may be used at some future date for their wider range of represented sounds.) One card index is entirely in numerals, supporting the notion of retrieval as an adventure.

Madame Peggy Gale
Co-Editrice
Museums By Artists
Art Metropole Publishing Company,
217 Richmond Street,
Toronto, Ontario

Le 19 décembre 1982

Chère Madame Gale,

Ne vous excusez pas. Permettez-moi de sauter sur cette occasion pour vous féliciter de la naissance de votre fils Aleck. Votre silence avant cela est parfaitement compréhensible. En vérité, je trouve les jeunes femmes modernes intrépides quand il s'agit de continuer à travailler tout en attendant un enfant. Je vous salue.

En réponse aux troisième et quatrième questions de votre récente lettre concernant le tri des articles à inclure aux Archives, je me vois obligé d'attirer votre attention sur l'existence, à part les Archives elles-mêmes, d'un certain nombre d'articles reçus au cours des années, l'authenticité desquels est douteuse, leur relation avec la vie ou l'œuvre de la romancière ne pouvant pas être déterminée avec certitude.

Les CLA acceptent généralement d'emmagasiner les articles les plus intéressants parmi ceux qui lui sont proposés, par courtoisie pour les nombreux Canadiens intéressés qui sont assez gentils pour nous aider dans nos recherches et pour nous soumettre ce qu'ils ont trouvé. Mais nous faisons attention. Même avec l'avance récente dans la compréhension des analyses en photodocumentation, il ne faut pas tirer des conclusions trop rapides.

Les articles personnels ou ayant une valeur sentimentale (une paire de gants blancs en dentelle, brodés aux initiales C.L. par exemple) et pour lesquels il nous est impossible, en ce moment, de nous assurer qu'ils ont appartenu à mademoiselle Lumsden, sont photographiés, gardés pendant six mois, et, s'ils ne sont pas alors identifiés et authentifiés, ils sont renvoyés au donateur avec une lettre de remerciements. Je ne suggérerais pas comme acceptable l'exposition, même sous forme de facsimilés, d'articles de cette catégorie provisoire, aussi intrigants qu'ils puissent nous sembler dans certains cas.

Quoi qu'il en soit, Madame Gale, nous sommes humains: le mystère du brillant écrivain expatrié continue à nous préoccuper. L'inventaire ci-joint (incomplet) énumère ceux des articles pour lesquels il reste une possibilité d'authenticité (déterminée avec l'assistance de nombreux conseillers ainsi que par des références multiples du journal, des allusions dans la correspondance, l'interview de témoins survivants etc.). Le modeste volume, *Laboratory Aids for the Investigator*, (2ème édition, 1971) publié par le Centre des sciences légistiques, Département de la Justice alors sous H.J. Funk, Directeur adjoint à Toronto, est devenu, dans un certain sens, notre bible et notre pierre de touche. (Copie ci-jointe)

Les gants en dentelle, pour continuer l'illustration, furent renvoyés au donateur avec une lettre donnant un résumé de plusieurs des sources d'information qui nous avaient aidés à déduire que ces articles vestimentaires n'étaient pas représentatifs du style Lumsden. Il semble qu'à l'époque, la dentelle se portait sous les vêtements visibles, pas à la limite externe des extrémités. De plus, quand les gants en dentelle (ainsi que les bas) étaient à la mode, et beaucoup portés, l'habitude de Lumsden était de passer l'hiver au Canada et de réserver ses étés pour le sud de la France, ce en quoi nous reconnaissons sa manière typique d'inverser les habitudes. (Les gants en dentelle sont, bien sûr, peu pratiques en hiver. Il ne faut jamais oublier le rappel de Robertson Davies: le Canada est un pays où, en restant dehors la nuit en hiver, on peut mourir de froid.)

En fin de compte, la décision d'inclure ou non quelque chose dans les Archives doit relever d'un mélange de bons sens, d'intuition et de la sorte de recherche rigoureuse que je viens de

Mrs. Peggy Gale,
Co-Editor,
Museums by Artists
Art Metropole Publishing Company,
217 Richmond Street West,
Toronto, Ontario

Dear Mrs. Gale:

No need to apologize at all. Let me take this opportunity to congratulate you on the birth of your son, Aleck. Your silence in the interim is perfectly understandable. Indeed, I find the young moderns intrepid when it comes to continuing work when with child. I salute you.

In response to the third and fourth questions in your recent letter regarding the screening of items for inclusion in the Archive, I feel obliged to draw your attention to the existence, beside the Archive proper, of a number of items received over the years which may be said to be of doubtful authenticity, the relation of which to the life or work of the novelist cannot be determined with confidence.

The CLA generally agrees to store the more interesting submissions as a courtesy to those many interested Canadians who are kind enough to assist in our research and who submit their finds for our consideration, but we are cautious. Even with the newest developments in current understandings of the analysis of photodocumentation, one mustn't jump too quickly to conclusions.

Personal or sentimental items (a pair of white lace gloves embroidered with the initials C.L. might be an example) which we have no way at the moment of ascertaining as having been Miss Lumsden's, are photographed, retained for six months, and if not identified definitively and authenticated, are returned to the donor with a letter of thanks. I would not suggest as suitable for exhibition even in facsimile form, items in this interim category, however intriguing in some cases they may seem to us to be.

However, Mrs. Gale, we are only human: the mystery of the brilliant expatriate writer continues to engage us. The attached (incomplete) inventory lists those items about which still hovers an aura of authenticity (determined with the assistance of our many advisors, as well as multiple journal references, allusions in correspondence, interviews with surviving witnesses, etc.). That unassuming publication, *Laboratory Aids for the Investigator*, (second edition, 1971) published by the Centre of Forensic Sciences, Department of Justice under H.J. Funk, Deputy Director in Toronto at the time, has become in a sense our Bible and touchstone. (A copy is enclosed.)

The lace gloves, to continue the illustration, were returned to the donor with a letter giving a synopsis of the several sources of information which helped us to deduce that these items of apparel were not representative of Lumsden's style of dress. Lace, at the time, it seems, was worn generally underneath the visible garments, not at the external outer limits of the extremities. Further, during the period of fashion when lace gloves (and even stockings) were worn most widely, it was Lumsden's habit to winter in Canada, reserving her summers for the South of France, (in what we now recognize as her typical inversion of customary practice). (Lace gloves are, of course, impractical in winter. Never let the Robertson Davies reminder be forgotten: that Canada is a land where a person outside at night in winter can freeze to death.)

Ultimately the decision whether to include something in the Archive must be a mixture of common sense, intuition, and the kind of rigorous research I have just described.

The attached auxiliary List of Questionable Items is therefore of especial interest in that it describes for you those

December 19, 1982

d'écrire.

En conséquence, la Liste Auxiliaire d'articles dont l'authenticité est douteuse (ci-jointe) est particulièrement intéressante puisqu'elle vous décrit ceux des articles des Archives desquels nos méthodes habituelles de recherche n'ont pu déterminer l'authenticité sans pouvoir l'éliminer non plus. Parmi ceux-ci, il y a un nombre d'articles que moi-même, notre personnel et nos conseillers voudrions pouvoir considérer comme authentique, sincèrement et de tout cœur, par une sorte de désir ardent qui reste inexplicable. Il y a, pour le dire simplement, *un 9cart entre notre connaissance et nos croyances*.

Nous refusons pourtant de tromper les visiteurs (leur nombre s'est accru de 47% au cours des deux dernières années; nous aurons bientôt besoin d'un conservateur, du moins à temps partiel) ou les correspondants, (Oh, comme les universités du monde anglophone nous gardent sur le qui-vive) en ce qui concerne ces articles des Archives, manifestement fascinants mais douteux.

En même temps, nous sommes peu disposés à priver systématiquement nos membres de la richesse des possibilités que permet la présence ambiguë, côte à côte avec les Archives, d'articles si étrangement chargés. C'est là, et nous l'admettons ouvertement, l'unique situation dans laquelle nous ne sommes pas orthodoxes et qui, nous en sommes persuadés puisque nous nous efforçons toujours de dire publiquement notre dilemme, ne peut nuire à la vérité telle que nous avons appris à la connaître.

Permettez-moi d'insister sur le fait que lorsque les articles qu'on nous propose sont des canulars absolus faciles à discerner, ils sont rapidement rejetés. (Dix-sept versions du chapeau-cloche blanc — dont l'un fait à la machine — nous sont parvenus dans l'espace de six mois au cours de notre première année.) Nous renvoyons ceux-ci avec une note brève, sèche même. (Exemple ci-joint)

Une fois seulement, mon prédécesseur se trompa-t-il au sujet d'une découverte, et ce fut une vraie bévue de sa part. Non seulement l'enthousiasme mais la peur de se tromper peuvent influencer le jugement le plus discipliné. En ces occasions, le résultat est un vrai *damnum sine injuria*, une perte que ne peut être corrigée, qui est irréparable. (Voir appendice No. 3, «L'erreur de mon prédécesseur») Mais c'est une erreur rare et compréhensible.

La liste ci-jointe représente, en général, des «cas» qui doivent rester non résolus, l'intention scrupuleuse étant, tôt ou tard, de déclarer la plupart des articles décrits comme non authentiques, ou, comme on dit aujourd'hui, faux. Ceci n'est pas aussi simple que pourrait le croire le non-initié. Contrairement à l'opinion publique, il est bien *plus facile* de «prouver» que quelque chose est vrai que de rassurer un monde de gens affamés en leur faisant savoir que ces mêmes choses sont fausses. (Mais l'opinion publique a toujours eu tendance à induire en erreur: c'est l'utilisation brillante des formes conventionnelles de sagesse populaire et de clichés par Lumsden qui amena l'artiste canadienne Vera Frenkel à s'intéresser à l'écrivain alors bien peu connu.)

Certains aspects de l'épopée Lumsden sont particulièrement susceptibles à la sorte de confiance aveugle dont je parle. Ses liaisons successives avec les jumeaux Marshall, Benny et René, (je m'empresse d'ajouter qu'il n'y a aucun rapport avec moi); son flirt avec l'industrie de la mode à Paris à la fin des années vingt; son échange très discuté avec mademoiselle Lotte Lenya, (une chanteuse de chansons troublantes), etc. . .

Et pour le moment, chère madame Gale, je m'arrêterai ici. J'aimerais vous remercier au nom de notre personnel et de nos conseillers pour l'intérêt que vous et votre collègue A.A. Bronson avez porté à notre travail.

Nous sommes prêts à éclaircir tout point qui serait encore confus. Pour l'instant, j'espère que ces notes et les addenda ci-joints, ajoutés à la brève présentation des Archives que vous avez déjà, rempliront de manière satisfaisante les exigences de votre

components of the collection which our usual methods of inquiry have failed to determine as authentic but equally have failed to eliminate. Among these are a number of items which, candidly, I, our staff and our advisors heartily wish could be taken as genuine, out of a kind of longing which remains inexplicable. There is, simply stated, a *gap between our knowledge and our belief*.

Yet we refuse in this regard to mislead visitors (these have increased by 47% in the last two years; we shall soon require the assistance of a curator, at least half-time) or correspondents, (oh, how the universities of the English-speaking world keep us hopping) regarding these admittedly fascinating but doubtful pieces in the collection.

At the same time we are reluctant to deprive our constituents outright of the realms of possibility opened up by the ambiguous presence alongside the Archive itself of such strangely charged items. This is our one unorthodoxy, but one we openly admit, and about which we are persuaded, since we oblige ourselves always to voice the dilemma in public, that no harm can be done by us to the truth as we have come to know it.

Let me emphasize that submissions which are utter hoaxes are easily discerned and sharply dismissed. (Seventeen versions of the white cloche hat — one of which was actually machine-made — arrived during a single six-month period in our first year of operation.) These are returned with a short, even curt, note. (Sample enclosed.)

Only once was my predecessor mistaken about a find, and it was a true blunder on his part. Fear of error, not only enthusiasm, can sway even the most disciplined judgement. On those occasions what results is a true *damnum sine injuria*, a loss not subject to remedy, for which there can be no reparation. (See appendix #3, "The Error of my Predecessor.") But it was a rare error and an understandable one.

In general, the attached schedule represents "cases" which must remain unresolved, the scrupulous intention being, sooner or later, to reveal the majority of the items described as inauthentic or, as is said nowadays, fake. This is not as simple to do as may seem the case to the uninitiated. It is, contrary to popular opinion, far *simpler* to "prove" things true than to reassure a world of people hungry to believe that these same things are false. (But then popular opinion was ever a fickle guide to meaning: it was Lumsden's brilliant use of standard forms of popular wisdom and cliché to subvert received ideas that first led the Canadian artist Vera Frenkel to take an interest in the then largely unknown writer.)

Aspects of the Lumsden saga are especially susceptible to the kind of unquestioning trust I refer to. Her successive affairs with the Marshall twins, Benny and René, (no relation to myself, I hasten to add); her flirt with the fashion industry in the Paris of the late Twenties; her controversial exchange with Miss Lotte Lenya, (a singer of disturbing songs), and so on.

And that, my dear Mrs. Gale, must suffice for the moment. I should like to thank you on behalf of our staff, as well as our advisors, for the interest you and your colleague, A.A. Bronson, have taken in our work.

We stand ready to clarify any points that remain muddy. For the purposes of the moment, however, I trust that these notes and the enclosed addenda added to the brief introduction to the Archive you already have in hand will meet satisfactorily the requirements of your publication.

With warmest good wishes for the holiday season.

Yours faithfully,

R. Austen-Marshall, Archivist,
The Cornelia Lumsden Archive.

publication.

Avec mes vœux les plus chaleureux pour les fêtes,

Sincèrement vôtre,

R. Austen-Marshall, Archiviste,
Les Archives Cornelia Lumsden

p.j.

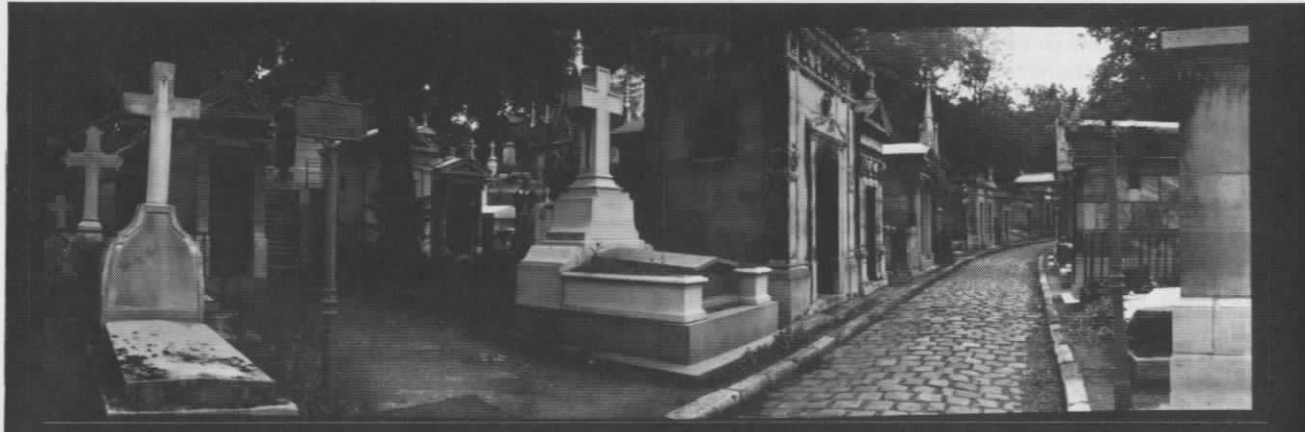
1. Renseignements demandés au sujet des Origines des Archives et de sa Bataille pour l'Indépendance.
2. Courte bibliographie
3. Liste complète des articles dont l'authenticité est douteuse.
4. ADDENDA
 - Appendix I: Principes fondamentaux des Archives (résumé)
 - Appendix II: Possibilités de re-classification des possessions.
 - Appendix III: L'erreur compréhensible de mon prédécesseur.
 - Appendix IV: La voie actuelle des recherches: vers l'abysse
 - Appendix V: Exemple de lettre envoyée en réponse à une tentative de canular.
 - Appendix VI: Extraits de résumés de la Cinquième Rencontre Internationale des Sciences Légistes (5-11 juin 1969, Université de Toronto, Canada)

5. Liste de planches

R.A.-M./njs



Cornelia avec Benny et René Marshall, pendant des jours plus heureux. Nice. Photo: Blanca Würm.
Cornelia, with Benny and René Marshall, in happier days, Nice. Photo: Blanca Würm.



Vue du cimetière du Père Lachaise de la fenêtre du 111 rue Bon-Secours (XI^{ème} arrondissement; metro: Charonne) avant la démolition. Photo: D. Sedgwick James.

Encl:

1. Information requested on the Origins of the Archive and its Battle for Independence.
2. Short Bibliography
3. Master-List of Items of Questionable Authenticity
4. ADDENDA:
 - Appendix I: Founding Principles of the Archive, (A Précis)
 - Appendix II: Options for Re-Classification of the Materials
 - Appendix III: The Understandable Error of My Predecessor
 - Appendix IV: The Current Path of Investigation: To the Abyss
 - Appendix V: Sample letter sent in response to attempted hoaxes.
 - Appendix VI: Excerpts from the Abstracts of the Fifth International Meeting of Forensic Sciences, (June 5-11, 1969, University of Toronto, Canada)
5. List of plates.

RA-M/njs



Vera Frenkel

APPENDICE II POSSIBILITÉS DE RECLASSIFICATION DES POSSESSIONS

Nos discussions au sujet de la mise au point d'un système satisfaisant de classification et de renvoi nous ont amenés à envisager les possibilités suivantes:

CLASSEMENT PAR CONTEXTE: Des exemples de contextes utilisables pourraient être Professionnel, Domestique, Personnel, Visuel, Textuel, Physique¹, Sentimental et Mécanique.

PAR ORDRE D'ACQUISITION: voir référence à l'exposition des trésors du Vatican.

PAR ORDRE D'IMPORTANCE: Des observateurs de nos tribulations ont suggéré que nous organisions tout par ordre d'importance. Nous avons envisagé cette possibilité. La difficulté est de décider - importance pour quoi ou pour qui? - et de décider qui doit décider.

PAR FRÉQUENCE DE RÉFÉRENCE: Ce système exige l'utilisation de matériel écrit ou enregistré comme matrice. Le fichier serait organisé en deux sous-sections, a) matériel par mademoiselle Lumsden (journaux, brouillons, correspondance, œuvres publiées), b) matériel au sujet de mademoiselle Lumsden (articles, lettres, journaux personnels intimes de ses contemporains si possible etc. . .) Les entrées dans le catalogue seraient organisées soit de l'article le plus mentionné à celui qui l'est le moins, soit l'inverse.

La difficulté est de déterminer lesquelles des références textuelles sont suffisamment intéressantes pour qu'on fasse des recherches dans les écrits, lesquelles ne le sont pas et qui devrait être chargé d'en faire la liste: une méthode d'évaluation quantitative en somme et indirecte.

CLASSEMENT PAR DEGRÉS D'AUTHENTICITÉ: Cette méthode résoudrait le problème de la sous-collection d'articles dont l'authenticité est douteuse (voir appendice IV). Les utilisateurs du fichier pourraient voir du premier coup d'œil si un objet est considéré comme absolument authentique, si non authenticité est douteuse ou s'il a été rejeté, accompagné d'une note sèche. Les entrées, selon ce système de classement, seraient numérotées et renumérotées, chaque changement indiquant que l'objet est plus près ou plus loin de l'authenticité ainsi que révélé par la constante réévaluation de nos possessions. Ce système exigerait que nous établissions des degrés d'authenticité et des critères qui nous permettent de le faire. Le classement par degrés d'authenticité est favorisé par nos membres les plus sérieux parce qu'il reconnaît la part d'ambiguïté, de confusion, de convenance, de chance et de cupidité dans le processus de récupération des documents et objets provenant du passé ou d'ailleurs.

L'argument le plus sérieux contre son adoption est que, dans quelques années, nous pourrions bien nous trouver avec un catalogue entier (un «hit-parade» comme dirait madame Solera) d'anciens «best sellers» qui se sont révélés non authentiques. Le catalogue deviendrait alors essentiellement une liste et un classement de matériel inventé et, à la longue, la vérité serait obscurcie.

AUTRES SYSTÈMES DE CLASSEMENT À CONSIDÉRER: Les entrées pourraient être classées:

- a) *chronologiquement* (par la date d'acquisition comme ci-dessus; par la date d'acquisition par Lumsden elle-même; par la date de fabrication ou de publication)
- b) *géographiquement* (selon l'endroit d'origine,

APPENDIX II: OPTIONS FOR THE RE-CLASSIFICATION OF MATERIALS

Our discussions regarding the development of a suitable system of classification and cross-reference have ranged over the following organisational possibilities:

ORDERING BY CONTEXT: Examples of suitable contexts might be: Professional, Domestic, Personal, Visual, Textual, Physical¹, Sentimental and Mechanical.

BY ORDER OF ACQUISITION: See reference to the Vatican Treasures Exhibition.

BY ORDER OF IMPORTANCE: Informed observers of our trials and tribulations have suggested that we organize everything in order of importance. We have considered this possibility. The difficulty is in deciding on "importance to what or to whom?" and in deciding who may decide.

BY FREQUENCY OF MENTION: This system requires the use of written or taped material as matrix. The card catalogue would be arranged in two sub-sections, a) Materials *by* Miss Lumsden (journals, drafts, correspondence, published works), and, b) Materials *on* Miss Lumsden or her work (articles, letters, journals of her contemporaries where available, etc.). Entries in the catalogue would be arranged either from the most to the least-mentioned item, or vice versa.

The difficulty is in determining which textual references are of sufficient interest to be traced through the writings and which are not, and by whom the list should be drawn up: on the whole a quantifying method, and indirect.

ORDERING BY DEGREES OF AUTHENTICITY:

This method would completely solve the problem of the sub-archive of items of Questionable Authenticity (see Appendix IV). Card-index users would see at a glance which holdings are considered of undisputed genuineness, those which must be questioned, and those which have already been rejected with curt notes. Entries, according to this ordering system, would be numbered and renumbered, with each shift closer to, or further from, authenticity, as revealed by our constant reappraisal of our holdings. This system requires that we establish degrees of authenticity and the criteria for establishing those degrees. *Ordering by Degree of Authenticity* has found favour with our more earnest members because it acknowledges the place of ambiguity, confusion, expedience, chance and greed in the process of retrieval of documents and objects from the past, or elsewhere.

The main criticism against its adoption is that we may find ourselves some years from now with an entire catalogue (a "hit-parade" as Mrs. Solera would say) of former "best sellers" now revealed as inauthentic. The catalogue would become a listing and ordering primarily of invented material, and this might obscure the truth in time.

OTHER ORDERING SYSTEMS TO BE CONSIDERED:

Entries arranged:

- a) chronologically (by date of acquisition by the archive, as above; or of acquisition by Lumsden herself, or of date of manufacture, or of publication.)
- b) Geographically (whether by place of origin or place of use or place of discovery.)
- c) By sources (donations, purchases, bequests, gifts, any other means of acquisition, including purchase.)

l'endroit d'utilisation ou l'endroit de la découverte)

c) *par source* (donation, achat, legs, tout autre moyen d'acquisition y compris achats)

d) *par la distance de la source* (Cette méthode ne concernerait que les documents et ne doit pas être confondue avec (c) ci-dessus: originaux, différentes sortes de facsimilés allant des manuscrits aux textes tapés à la machine, carbonés, photocopies, microfilms de photocopies, imprimés d'ordinateurs etc. . .)

e) *par la langue utilisée dans le texte* (Ceci conviendrait aux documents ou aux objets fabriqués utilisant des mots. Les langues seraient subdivisées sous les systèmes de langues: indo-européennes et finno-ougriennes pour la plupart puisqu'il y a très peu d'articles en grec ou en japonais.

Tous ces systèmes qui seraient utilisés seuls ou en conjonction font le sujet de discussions en ce moment.

R.A.-M.

d) By Distance from Source (a method for dealing with documents only, not to be confused with (c) above: originals, various kinds of facsimile, starting with the handwritten and proceeding to typescripts, carbon copies, photocopies, microfilms of photocopies, computer print-outs, etc.)

e) By Language of Text (also suitable for documents or those artifacts featuring words. Languages subdivided under language systems, Indo-European and Finno-Ugric for the most part, since there are so few items in Greek or in Japanese.)

All these systems, alone or in combination, are at present under discussion.

R. A.-M.



Reconstitution par Vera Frenkel de la période à la station de montagne où Lumsden est censée avoir écrit le chapitre 7 de son célèbre roman (le chapitre sur le charme): *Le portrait de la femme à la fenêtre* (censée être Lumsden) de Rachman; le disque de Friedhoff par Gaspar: documents censés avoir été faits la même après-midi.

Reconstruction by Vera Frenkel of the period at the Mountain Resort where Lumsden is said to have written Chapter 7 of her famous novel (the chapter on charm): Rachman's *Portrait of the Woman by the Window* (conventionally presumed to be Lumsden); Gaspar's record of Friedhoff: documents reported to have been made the same afternoon. Photo: Ara Parker

1) *L'approche par le contexte physique* est en accord avec la partie «objets fabriqués» de la méthode précédente qui classifiait les articles par ordre alphabétique soit en tant que *documents*, soit en tant qu'*objets fabriqués*. Cela présentait un double problème: a) Le classement par ordre alphabétique n'est utile que si on est d'accord sur le nom, à donner à l'objet (et il y a des articles dans les Archives qui sont *au-delà d'une simple description*.) autrement, le recouvrement est pratiquement impossible. et, b) Souvent, Cornelia Lumsden écrivait sur les objets eux-mêmes; le fameux châle par exemple, ou le serre-livres en bois de tilleul. Ou inversement, elle transformait les mots eux-mêmes en objets, par exemple le porte-chapeaux en fil de fer formé entièrement du texte de son rêve du feu du 11 novembre 1938. Dans certains cas, il n'y a aucun problème, par exemple «pill box» (boîte à pilules), le contenant, ou «pill box» (chapeau) peuvent facilement être classés sous «Pharmaceuticals» (objets pharmaceutiques) ou «Containers» (contenants ou récipients) d'une part, ou sous «Apparel» (articles vestimentaires, sous-section couvre-chefs) d'autre part. Mais - les articles impossibles à décrire mis à part - il y a des situations déroutantes dans lesquelles un nom incorrect peut obliger à faire 30 ou 40 renvois alors que l'article reste introuvable, ce qui cause beaucoup de travail pour rien. C'était le cas avec «gear box» (boîte de vitesses), utilisé pour un article dont l'appellation aurait plutôt dû être «jouet mécanique, à tout usage». Nous gardons un procès-verbal des réunions les plus litigieuses au cours desquels les noms sont choisis, mais il est rare qu'il soient consultés sauf par des érudits sérieux de Duchamp comme Thierry de Duve ou Philip Fry, habituellement impitoyables quand il s'agit de retrouver la source des jeux de mots.

1) The Physical Context Approach is almost congruent with the "artifacts" portion of the previous method which simply classified materials alphabetically as either *Documents* or *Artifacts*. There was a two-fold problem with this: a) alphabetical listing is useful only if there is agreement on what things are to be called, and there are items in the collection *beyond simple description*, otherwise retrieval is virtually impossible. And, b) Cornelia Lumsden often wrote directly on objects themselves; the famous shawl, for example, or the basswood bookends. Or, conversely, she made words themselves into things, e.g., the wire hats, and formed entirely of the text of her November 11, 1938 dream of fire. With certain simple examples there is no problem, e.g., Pill-box (the container), Pill-box (the hat) can easily be cross-referenced under Pharmaceuticals or Containers on the one hand or under Apparel, (sub-section, Headgear) on the other. But - aside from indescribable items - there are baffling instances where incorrect naming may result in the necessity for 30 or 40 cross-references while the item remains irretrievable, causing a good deal of work for nothing, as happened with "Gear-Box", used to name an item more properly called "Mechanical Toy, All-purpose." Minutes are kept of the more contentious naming sessions, but are rarely referred to except by serious Duchamp scholars like Thierry de Duve or Philip Fry, customarily relentless in tracking puns to their sources.

APPENDICE IV: LA VOIE ACTUELLE DES RECHERCHES: VERS LES ABYSSES

Les Archives se débattent toujours à la limite du sens. En fait, c'est là son devoir, sa responsabilité et sa vocation. Mais la voie de nos leur recherches, bien qu'elle conduise inévitablement vers l'abysse, peut commencer n'importe où, par exemple avec la Question des Archives.

Commençons. Parmi les brillants auteurs canadiens expatriés, nous pouvons inclure Phyllis Grosskurth, célèbre biographe de Havelock Ellis. (Nous verrons bientôt l'opinion de mademoiselle Grosskurth au sujet de la Collection Freud.) Havelock Ellis est la personne qui traduisit en anglais la fameuse description de Friedrich Nietzsche à Bayreuth par F. Shuré que Sir Arthur Conan-Doyle pourrait bien avoir pris comme modèle de son génie démoniaque, Moriarty.¹

Samuel Rosenberg est un écrivain américain expatrié qui a retracé la voie suivie par Conan-Doyle jusqu'au village isolé de Meiringen, dans les Alpes suisses, sur la route du seul hôtel de Rosenlaur où Nietzsche séjourna autrefois. Rosenlaur est situé au-dessus des chutes de Reichenbach, l'endroit choisi par Conan-Doyle où Moriarty et Sherlock Holmes, se débattant à la limite du sens puis dans les bras l'un de l'autre, tombèrent dans l'abysse.

Nous pouvons voir que Rosenberg, Conan-Doyle, Nietzsche, Moriarty et Holmes ont, à différents moments, convergé vers le même village isolé de Suisse et sont restés au même hôtel. Vous direz peut-être, *des artistes. Des écrivains. Des philosophes. Convergence. Pff!*

Il est vrai que Flaubert nous a renseignés au sujet des philosophes dans son *Dictionnaire des idées reçues*² (Dictionary of Accepted Ideas), et aussi au sujet des artistes, mais ceux-ci n'en sont pas moins des personnages humains et il ne faudrait pas cracher dessus.

Une digression: Friedrich Nietzsche, le modèle présumé du fou, professor Moriarty (ennemi numéro un de Holmes) avait une sœur, la très désagréable Elizabeth Förster-Nietzsche.

«une menteuse invétérée qui profitait de la folie impuissante de Nietzsche pour satisfaire ses ambitions d'extrême-droite. En tant qu'exécutrice littéraire de son frère, elle censure les manuscrits en élevant des passages puis les réécrit et y ajouta même ses propres idées réactionnaires. Dans un dernier acte de trahison, elle mit les Archives Nietzsche à la disposition des nazis (ital.: mes commentaires) et fut photographiée avec Adolf Hitler devant le buste de son frère - une action qui aurait horrifié Nietzsche, ennemi mortel du nationalisme germanique et de l'anti-sémitisme. Ses actions créèrent un fouillis d'idées fausses au sujet de Nietzsche et de sa philosophie que des érudits ont mis plus d'une décennie à corriger.»³

Il s'agit de beaucoup plus d'une décennie dans le cas de Freud, en fait de 81 ans, entre 1939, date de sa mort et l'an 2020, date à laquelle les Archives Freud (actuellement sous la garde de la Bibliothèque du Congrès aux Etats-Unis) pourront enfin être ouvertes aux érudits. Dans cette collection, il y a, entre autres richesses, 600 hologrammes de lettres de Sigmund à la princesse Marie Bonaparte qui était sa patiente, sa traductrice, son amie et sa protectrice, et autant d'elle à lui, ainsi que 29 cahiers dans lesquels elle décrit son analyse avec Freud. Rien de tout cela n'est disponible à l'étude.⁴

Ainsi, pour parler en termes d'Archives, nous nous confrontons aux retouchages et à la perte des papiers de Nietzsche par sa sœur enragée, en ce qui concerne Freud, à l'opposé, au refus de sa fille Anna de transmettre des informations. Quelles sont les implications de ces deux décisions pour ceux qui, comme nous aux CLA, sont chargés de contrôler l'accès

APPENDIX IV: THE CURRENT PATH OF INVESTIGATION: TO THE ABYSS

The Archive grapples always at the edge of meaning. Indeed such grappling is its task, its responsibility and its vocation. But the path of our investigation, while leading inevitably to the Abyss, may start anywhere, for example, with the Question of Archives.

Let us begin. Among brilliant expatriate Canadian authors we may include Phyllis Grosskurth, renowned biographer of Havelock Ellis. (In a moment we will see Miss Grosskurth's opinion of the Freud Archive.) Havelock Ellis is the person who translated into English the famous description of Friedrich Nietzsche at Bayreuth by F. Shuré on which Sir Arthur Conan-Doyle may have modelled his evil genius, Moriarty.¹

Samuel Rosenberg is an American expatriate writer who has traced the path taken by Conan-Doyle to the remote village of Meiringen in the Swiss Alps, on the way to the hotel at Rosenlaur where Nietzsche once stayed. Rosenlaur is above the Falls of Reichenbach, the spot which Conan-Doyle chose as the place where, grappling at the edge of meaning, Moriarty and Sherlock Holmes, locked in each others' arms, fall into the Abyss.

We see then, that Rosenberg, Conan-Doyle, Nietzsche, Moriarty and Holmes have converged at different times upon the same remote village in Switzerland and have stayed at the same Hotel. *Artists, you may say. Writers. Philosophers. Convergence. Pshaw!*

It is true that Flaubert has taught us about philosophers in his *Dictionary of Accepted Ideas*², and about artists as well, but these are nonetheless human types and not to be sneezed at.

A digression: Friedrich Nietzsche, the presumed model for the mad Professor Moriarty (Holmes's arch-enemy) had a sister, the unsavoury Elizabeth Förster-Nietzsche,

“a habitual liar who took advantage of Nietzsche's helpless insanity to further her own right-wing ambitions. As his literary executrix she censored, deleted, rewrote and even added her own reactionary ideas to his manuscripts. As a final act of betrayal she placed the Nietzsche Archives at the disposal of the Nazis (Ital. mine) and was photographed with Adolf Hitler in front of the bust of her brother - an act that would have horrified Nietzsche, deadly enemy of German nationalism and anti-Semitism. Her actions created a tangled mass of mistaken ideas about Nietzsche and his philosophy that has taken scholars more than a decade to set straight.”³

A great deal more than a decade is the period of 81 years between Freud's death in 1939 and the year 2020, the date after which the Freud Archives (in the custody of the U.S. Library of Congress) may be opened to scholars at last. Deposited in that Archive are, among other riches, 600 holograph letters from Sigmund to Princess Marie Bonaparte, who was his patient, translator, friend and booster, and an equal number from her to him, as well as the 29 notebooks in which she describes her analysis with Freud. None of this is available for perusal.⁴

So, archivally speaking, we have the alterations and the giving away of the Nietzsche papers by his rabid sister, and the quite opposite withholding of the Freud information through the offices of his daughter Anna. What are the implications of these two decisions for those of us charged, as we are at the CLA, for controlling access to the Lumsden papers? (See section under *Confidentiality* in my *Introduction to the Archive*.) Furthermore, Miss Grosskurth was

aux papiers de Lumsden? (voir la section *caractère confidentiel* dans ma *présentation* des Archives. De plus, mademoiselle Grosskurth, à qui on avait refusé accès aux papiers de Marie Bonaparte, découvrit,

«Maintenant, deux ans plus tard, une biographie de Marie Bonaparte par Celia Bertin a été publiée... J'ai découvert, à mon grand étonnement, qu'elle cite, à plusieurs reprises, les manuscrits non publiés de Marie Bonaparte, le récit de son analyse avec Freud, et le journal, enregistré comme matériel classifié par la Bibliothèque du Congrès.» «Le mystère s'épaissit», écrit mademoiselle Grosskurth. «Est-ce que la Bibliothèque du Congrès, en suivant la loi au pied de la lettre, a été dupée? L'embargo concernant le matériel Freud - le plus long certainement de l'histoire - a été le sujet de la critique grandissante des érudits. Ce cas particulier soulève des problèmes importants en ce qui concerne la nature des droits d'auteur et les termes selon lesquels une bibliothèque accepte un legs.»

La duperie innocente est quelque chose de fréquent dans le monde nébuleux des archives. Il y a peu de raisons pour que la Bibliothèque du Congrès en soit exempte. Mais les érudits ne sont pas les seuls à travailler à exhumier, déformer, réhabiliter ou transformer le sens attaché à telle ou telle information; nous avons le phénomène récent du film et de ses effets sur des générations à venir, pas encore nées.

Il y a peu de temps, nous quittâmes Nietzsche/Moriarty et Holmes plongeant vers la mort dans un abysse suisse. La voie de nos recherches nous conduisit à découvrir que ces deux-là *n'étaient pas les premiers à jouer ce rôle*: Dr. Frankenstein et son monstre inébranlable y sont passés avant! Il doit y avoir toute une foule maintenant aux chutes Reichenbach.

Nietzsche peut bien avoir été présenté à la postérité comme fasciste et Freud comme silencieux, mais que pouvons-nous faire du pauvre monstre

«qui nous a été présenté dans *plusieurs films déformant la vérité* (l'insistance est mienne) comme une créature qui n'a pas encore appris à utiliser ses cordes vocales, qui s'exprime par d'horribles sons étranglés et des gestes primitifs. La «créature» originale de Mary Shelley parlait pourtant français couramment, l'ayant appris en tendant l'oreille à une fissure du mur du cottage des De Lacey. En quelques mois, elle était devenue assez bien éduquée pour s'exprimer dans le meilleur style oratoire de l'époque.»

Le monstre s'exprime bien. Cet exemple de falsification rétroactive va peut-être de pair avec la fameuse affaire des dernières lettres de Chopin qui décrivaient les détails érotiques de la dernière aventure secrète, passionnée du compositeur avant sa mort, à une période où il semblerait qu'il était si frêle qu'il ne pût prendre quelque exercice que ce soit, pas même jouer au piano. L'information, acceptée par la Société Chopin de Varsovie stupéfia les érudits de Chopin dans le monde entier, provoquant d'importantes révisions au sujet de ce qu'on considérait alors couramment comme les habitudes de Chopin, jusqu'au moment où il fut découvert que les lettres soit-disant fascinantes avaient été complètement imaginées et écrites par une femme qui aurait été amoureuse du compositeur bien après sa mort.

Un détail important de la correspondance «découverte» était que Chopin y déclarait son intention de se rendre dans un village suisse isolé, près du glacier Rosenlaui, «où l'air lui ferait du bien.»

Il ne faut pas s'étonner si les CLA sont si vigilantes, vis-à-vis des articles soumis et non sollicités. Nous ne pouvons pas permettre que Cornelia Lumsden devienne une autre victime de la déformation, des malentendus, de la falsification, de la trahison ou des mensonges, que ce soit par amour ou par intérêt. Dans un monde rempli de trésors touristiques, nous

denied access to the Marie Bonaparte papers only to discover,

"Now, two years later, a biography of Marie Bonaparte by Celia Bertin has been published...to my astonishment I found that again and again she quotes from Marie Bonaparte's unpublished manuscripts, from the record of her analysis with Freud and from the journal material listed as classified by the Library of Congress." "The mystery deepens," writes Miss Grosskurth. "Has the Library of Congress, in assiduously following the letter of the law, been made an innocent dupe? The embargo on the Freud material - surely the longest in recorded history - has been the subject of mounting criticism from scholars. This particular case raises important issues about the nature of copyright and the terms on which a library accepts a bequest."

Innocent dupery abounds often in the Archival twilight. There is little reason why the Library of Congress should be exempt. But not only scholars are at work on the exhuming, distorting, rehabilitating or amending of meanings attached to this or to that piece of information; we have the recent phenomenon of film and its effects on unborn generations to come.

Not long ago we left Nietzsche/Moriarty plunging, with Holmes, to their combined deaths in the Swiss Abyss. The path of our investigation leads us further to discover that these two *were not the first folk there in that capacity*: Dr. Frankenstein and his unshakeable Monster got there first! There's something of a crowd gathered by now at the Reichenbach Falls.

Nietzsche may have been packaged for posterity as a Fascist and Freud as a Silent Sam, but what do we make of the poor Monster who, "from the *various falsifying films* (emphasis mine, R.A.-M.) has been presented,



L'Abyss: chutes de Reichenbach; gravure contemporaine de Conan-Doyle. Non identifié.
The Abyss: Reichenbach Falls; contemporary engraving from the time of Conan-Doyle. Unidentified engraver.

posons la question: *la Vérité, peut-elle triompher?*

Si un monstre en bonne santé peut être privé de voix rétroactivement dans des films qui falsifient et qu'une passion posthume équivoque peut amener un compositeur décédé à avoir une puissance sexuelle remarquable, il nous faut bien croire le vieux dicton «l'esprit conduit n'importe où.» Nous aussi, nous laissons entraîner sans broncher, suivant la voie des recherches, plus loin, vers la station des montagnes suisses où Conan Doyle écrivit dans son journal, «nous avons vu les chutes magnifiques de Reichenbach, un endroit terrible qui, j'ai pensé, serait une tombe digne de Sherlock...»

Les érudits ont essayé vainement pendant des années de retrouver avec précision la station des montagnes suisses où il est bien connu que Lumsden a composé le chapitre 7 (le Chapitre sur le Charme) de son roman, *The Alleged Grace of Fat People*, 1934. N'est-ce point cet «endroit terrible» où des personnages réels et imaginaires se rencontrent et s'entrelient, à la fois sous leur forme originale et sous leur forme dénaturée; l'endroit secret recherché depuis longtemps par les détectives littéraires; un décor si important dans la vie de Lumsden qu'il fut, en fait, reconstitué en 1979 à l'hôtel Banff Springs en Alberta, Canada, par l'artiste Vera Frenkel.⁸

L'Abyss de Mary Shelley, de Friedrich Nietzsche et de Sir Arthur Conan-Doyle, de Sherlock Holmes et du démoniaque professeur Moriarty, de Dr. Frankenstein et de son Monstre, de Rosenberg et peut-être celui de Chopin, n'est-il point aussi celui que les yeux de Lumsden parcoururent rêveusement depuis la fenêtre, dans cet état second dans lequel elle était censée composer sa prose?

La voie des recherches peut commencer et finir n'importe où et c'est ce qu'elle fait. Nous, aux CLA, continuons à aspirer à la transparence, mais nous sommes humains et ne réussissons souvent qu'à être opaques où mêmes obtus. Il nous est arrivé occasionnellement de nous fourvoyer. Nous savions depuis un certain temps que la vue de sa fenêtre à Paris permettait à Cornelia Lumsden de voir la mort, ou du moins ses pierres et ses repères. Nous savons maintenant qu'à l'hôtel de Rosenlaui, la vue de sa fenêtre permettait de voir la «tombe» bien plus primordiale des chutes de Reichenbach, l'Abyss au fond duquel le détective Holmes disparut dans *The Final Problem* (Le Problème final) avant sa résurrection en 1903. Nous savions aussi que les Archives possédaient ses gravures des chutes de Reichenbach.

Au premier abord, il semble étrange qu'avec deux notes de suicide, il n'y ait pas de testament connu, mais, à la réflexion, ceci est compatible avec ce que nous savons de l'inversion caractéristique, chez la romancière, de la certitude et de l'incertitude; abandonnant, à titre posthume, son contrôle des biens de ce monde tout en essayant de prendre le contrôle, par l'idée du suicide, de ce qui est traditionnellement du domaine du hasard.

Nous continuerons à suivre traces et sentiers, ceux qui conduisent à l'Abyss et même au-delà et à faire connaître fidèlement ce que nous aurons découvert.

Respectueusement,

R. Austen-Marshall, Archiviste
Les Archives Cornelia Lumsden
Toronto, 1983

"as a creature who has not yet learned to use his vocal cords, who expresses himself with ghastly strangled sounds and primitive gestures. But Mary Shelley's original "creature" speaks French perfectly, learned from eavesdropping on the De Lacey through a chink in the wall of their cottage. In a few months he becomes sufficiently well-educated to express himself in the best oratorical style of the period."⁷

The Monster is articulate. This example of retroactive falsification is perhaps on a par with the famous affair of the last letters of Chopin, which described in erotic detail the last passionate secret love affair conducted by the Composer before his death, a relation achieved by him during a period when it was generally assumed he was too frail for exercise of any kind even on the piano. The information accepted by the Warsaw Chopin Society startled Chopin scholars around the world, causing major revisions of the then current views on Chopin's habits, until it turned out that these (admittedly fascinating) letters were written in their entirety from imagination by a woman suspected of having been in love with the Composer well after his death.

One important feature of this "discovered" correspondence was the declared intention of "Chopin" to visit a remote Swiss resort near the glacier of Rosenlaui where the air "would do him good."

Can it be a wonder that the CLA is so vigilant vis-à-vis unsolicited submissions? We must not permit Cornelia Lumsden to become yet another victim of distortion, misconception, falsification, amendment, betrayal, or lies for love or profit. In a world rampant with tourist treasures, we ask, *Can Truth Prevail?*

If a healthy Monster can be denied a voice retroactively by films which falsify, and prevaricating posthumous passion can endow a diseased Composer with striking sexual powers, we must indeed believe the old saw that "the mind can carry one anywhere." We, too, are carried, unflinchingly, following the path of the investigation further, to the Swiss Mountain Resort where Conan-Doyle wrote in his journal, "we saw the wonderful falls of Reichenbach, a terrible place, and one which I thought would form a worthy tomb for Sherlock..."

For years scholars have tried and failed to locate with precision the Swiss Mountain Resort where Lumsden is known to have composed Chapter 7 (The Chapter on Charm) of her novel, *The Alleged Grace of Fat People* (1934). Is not this "terrible place" where real and fictional characters meet and kill each other, both in their original and in their misrepresented forms, the secret place long sought by literary sleuths: a scene in Lumsden's life so important that it was actually reconstructed in 1979 at the Banff Springs Hotel in Alberta, Canada, by the artist, Vera Frenkel.⁸

Is not the Abyss of Mary Shelley, of Friedrich Nietzsche and Sir Arthur Conan-Doyle, of Sherlock Holmes and the evil Professor Moriarty, of Dr. Frankenstein, his Monster, Rosenberg and perhaps Chopin, the very Abyss over which Lumsden's eyes roved dreamily in that semi-trance state by the window in which she was known to have composed her prose?

The path of an investigation can start - and end - anywhere, and does. We at the CLA continue to aspire to transparency, but we are only human, succeeding only, at times, in being opaque or thick. We have been known on occasion to miss the point. We had known for some time that the view from her Paris window enabled Cornelia Lumsden to look out at death, or at least at its stones and



Photo prise sur le site d'une récente investigation concernant l'endroit où pourraient se trouver les restes de Lumsden. De gauche à droite, les jumeaux Marshall Benny et René, archiviste R. Austen-Marshall (aucun rapport).

Photo taken at the site of the recent investigation into the whereabouts of the Lumsden remains. L. to R. the Marshall twins, Benny and René; archiviste, R. Austen-Marshall (no relation). Photo: Vera Frenkel

markers. We also know that the Archive contained engravings of the Falls at Reichenbach. Now we know that at the Hotel at Rosenlauri, the view from her window included the far more primordial "tomb" of the Reichenbach Falls, the Abyss to the bottom of which the detective Holmes plunged in *The Final Problem* before his resurrection ten years later in 1903.

At first it may seem strange that with two known suicide notes there is no known will,⁹ but on reflection this is consistent with what we know of the novelist's characteristic inversion of certainty and uncertainty; abandoning control over her worldly effects posthumously while attempting to control by her contemplation of suicide what is traditionally in the realm of the random.

We shall continue to follow all trails and paths, those that lead to the Abyss and even beyond, continuing to report our findings faithfully.

Respectfully submitted by,
R. Austen-Marshall, Chief Archivist,
The Cornelia Lumsden Archive
Toronto, 1983

1) Mentionné dans *Naked is the Best Disguise* (La Nudité est le meilleur déguisement) de Samuel Rosenberg: La mort et la résurrection de Sherlock Holmes, Penguin, 1975, p. 54.

2) Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues* (The Dictionary of Accepted Ideas), New Directions, 1954, avec une introduction par Jacques Barzun: «La philosophie: Toujours s'en moquer» (p. 66). «Les artistes: Tous des charlatans. Louez leur désintéressement (démodé). Exprimez votre surprise à les voir habillés comme tout le monde (démodé). Exprimez votre surprise à les voir habillés comme tout le monde (démodé). Ils gagnent énormément d'argent et le gaspillent. Souvent invités au restaurant. La femme-artiste nécessairement une putain. Ce que font les artistes ne peut s'appeler du travail.» p. 23.

3) Rosenberg, op. cit., p. 35.

4) Phyllis Grosskurth, «The Shrink Princess» (La Princesse des psychiatres) dans *New York Review of Books*, 16 décembre 1982 pp. 15-18; critique de *Marie Bonaparte: A Life* (Une vie) par Celia Bertin, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1982. «Les droits littéraires concernant les écrits non publiés de Marie Bonaparte parmi ces papiers et dans d'autres papiers, sous la responsabilité de la Bibliothèque du Congrès, n'ont pas été dédiés au public.» Lettre à Phyllis Grosskurth, 29 août 1980, du chef par intérim, division des manuscrits, Librairie du Congrès.

5) Grosskurth, p. 15.

6) Rosenberg, p. 59.

7) Rosenberg, p. 38, 39.

8) Avec Elyakim Taussig dans le rôle du compositeur, François Friedhoff (ami et mentor de Lumsden); Michael Schreier dans le rôle de Leo Rachman, le photographe (auteur de *Men Without Myths*); Sylvain P. Cousineau dans le rôle de Gaspar (dit Tournenchamps), le photographe de la station; Peter MacKendrick dans le rôle d'Edward Henerson, le protégé canadien de Kurt Schwitters; Lorne Falk dans le rôle d'Auguste, le propriétaire de la station et Virginia Fifield dans le rôle de la Femme Mystérieuse. Camera: Ara Parker, Bob van Schaik. Mise en scène par l'artiste, Banff, 1979.

9) On a trouvé, joints au brouillon d'une lettre d'Emily Carr (à Paris) à Cornelia Lumsden (contenant des nouvelles de leur amie Agnes Etherington), le nom et l'adresse d'une compagnie torontoise réputée, McIntosh Monuments Ltd., 2044 Yonge Street (Entre Eglinton et Davisville) qui était spécialisée dans la gravure de lettres au plomb pour monuments funéraires, ceci suggérant paradoxalement que, tandis que Lumsden avait l'idée qu'elle pourrait disparaître un jour (cf. citation de Keats) et que l'endroit où se trouveraient ses restes pourrait demeurer un mystère, elle tenait quand même à avoir une épitaphe qui dure. Il y a aujourd'hui un graveur chez McIntosh Monuments Ltd («une assurance de travail de première classe depuis 1880») qui, bien qu'en retraite, vient, sur demande, pour graver dans le granit les lettres qu'il remplit de plomb, procédé qui les rend plus lisibles et plus durables et qui était à la mode à l'époque. Il n'y a pas d'épitaphe Lumsden connue bien que plusieurs aient été composées par des amis et par des ennemis, et McIntosh Monuments n'a jamais reçu commande. La note reste dans les Archives.

1) Quoted in Samuel Rosenberg's *Naked is the Best Disguise: The Death and Resurrection of Sherlock Holmes*, Penguin, 1975, (p. 54)

2) Gustave Flaubert, *The Dictionary of Accepted Ideas*, New Directions, 1954, Ed. and with an introduction by Jacques Barzun: *Philosophy*: "Always snicker at it." (p. 66)

Artists: All charlatans. Praise their disinterestedness (old-fashioned). Express surprise that they dress like everyone else (old-fashioned). They earn huge sums and squander them. Often asked to dine out. Woman artist necessarily a whore. What artists do cannot be called work." (p. 23)

3) Rosenberg, op. cit., (p. 35)

4) Phyllis Grosskurth, "The Shrink Princess", in *New York Review of Books*, Dec. 16, 1982, pp. 15-18; review of *Marie Bonaparte: A Life* by Celia Bertin, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1982

"Literary rights in the unpublished writings of Marie Bonaparte in these papers and in other collections of papers in the custody of the Library of Congress have not been dedicated to the public." Letter to Phyllis Grosskurth, August 29, 1980, from the acting chief, manuscript division, Library of Congress.

5) Grosskurth, (p. 15)

6) Rosenberg, p. 59 on Mary Shelley's *Dr. Frankenstein*

7) Ibid. p. 38, 39

8) Featuring Elyakim Taussig as the Composer Francois Friedhoff (Lumsden's friend and mentor), Michael Schreier as Leo Rachman, the portrait photographer (author of *Men without Myths*); Sylvain P. Cousineau as Gaspar (dit Tournenchamps, the Resort Photographer Peter MacKendrick as Henderson, the Canadian protégé of Kurt Schwitters; Lorne Falk as Auguste, the Resort Proprietor and Virginia Fifield as the Mystery Woman. Camera: Ara Parker, Bob van Schaik. Directed by the artist, Banff '79.

9) Attached to a draft of a letter to Cornelia Lumsden from Emily Carr in Paris (with news of their friend Agnes Etherington) is the name and address of a long-established Toronto firm, McIntosh Monuments Ltd., 2044 Yonge Street, (between Eglinton and Davisville) which specialised in the carving of lead-filled letters for gravestones, suggesting, paradoxically, that while Lumsden had some sense that she might one day disappear (cf., the Keats quotation), and that the whereabouts of her remains would remain a mystery, she nonetheless wanted her epitaph to last. There is still today one carver at McIntosh Monuments Ltd., ("Insurance of first-class workmanship since 1880") who comes out of retirement on request to carve in granite and fill with lead the letters that show and last better, and were the fashion of the day. There is no known Lumsden epitaph though several have been composed by both friends and enemies, but the services of McIntosh Monuments Ltd., have not been called upon, and the note remains in the Archive.

General Idea

GENERAL IDEA'S

The vaguest little longing ... just a yen, really ... a sense of anticipation ... a flight of fantasy ... some small inner awakening ... a fluttery hope for your wildest dream ... That momentary twinge of...is it guilt? ...that holds its own naughty thrill. And then ... the elation that follows. Something unattainable suddenly attained. Mine! Is it really so dreadful to have it? After all, the thought is there and yes it is ... smug ... the sense of possession ... of ownership of something that is absolutely, definitely, finally perfect. Something you searched for and found and acquired. And every time you gaze on it you feel radiant, exuberant, and content.

When you feel those acquisitive urges ... the ones that can only be satiated by a financial transaction...and the climax of possession ...

Why not move up-market to a creative shopping experience? Why not commemorate your possessive urges with souvenirs of your shopping excursions and trophies of your acquisitive safaris? And there is only one place to find them.

One place in all the world. And that is the Boutique of the 1984 Miss General Idea Pavillion.

Browse through our catalogue and then shop in person ... or use our convenient phone and mail-order service ... unleash your buying power at the 1984 Miss General Idea Pavillion.

AVAILABLE FOR BOOKINGS
FRANCHISE
OPENING SOON
May 16 at the 49th PARALLEL
Centre for Canadian Art
420 West Broadway
New York City
PLUS
December 16 at the
VANCOUVER
ART GALLERY
THE MISS GENERAL IDEA BOUTIQUE



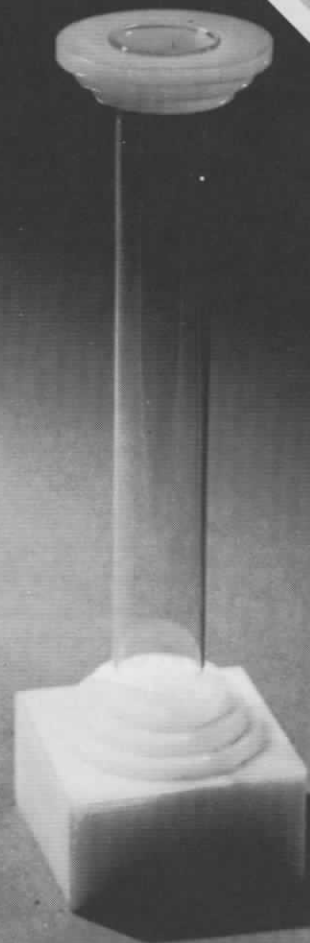
Anya Varda at the Miss General Idea Boutique at the Carmen Lamanna Gallery

COCKTAIL BOUTIQUE

FROM THE 1984 MISS

ARCHITECT- TONIC

DORIC TEST
COLUMN TUBE
HOLDER
WHITE, BLACK,
or CLEAR PLASTIC



GREETING CARDS

8 CHEERS
FROM THE
COLOUR
BAR
LOUNGE

INCLUDES:
GOLDEN SHOWER,
NAZI MILK,
LIQUID ASSETS,
MORE...



MAGIC PALETTE

attractively **6** MAGNETIC
packaged with CUPS ON
CHROME
SERVER

PLUS:
GETTING INTO
THE SPIRITS
COCKTAIL BOOK



GENERAL IDEA PAVILION

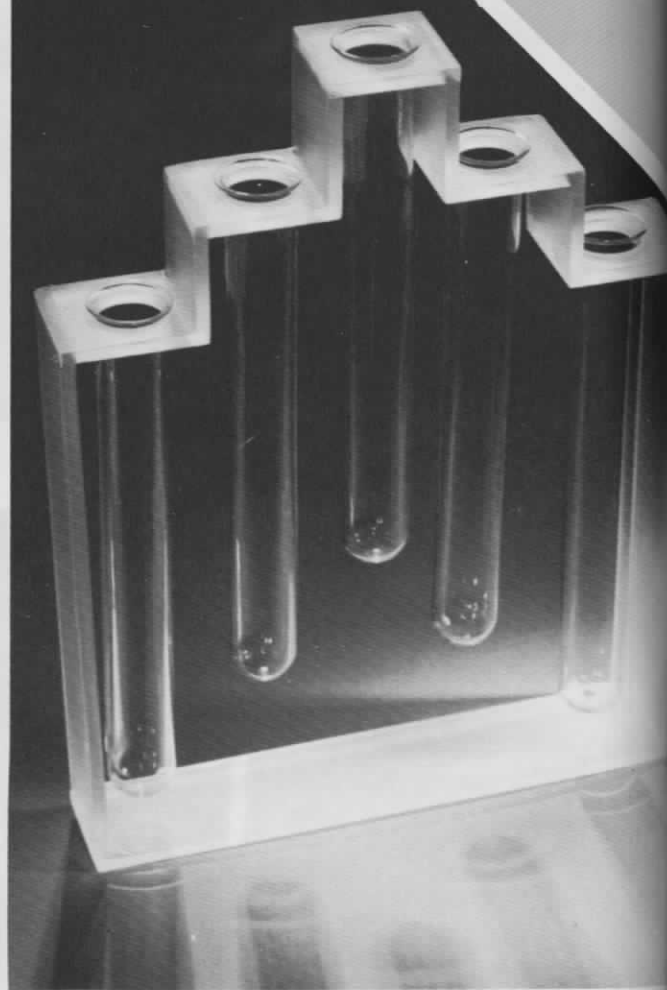
TURNING IDEAS INTO CASH

LIQUID ASSETS
NEW IMPROVED SOON TO BE RELEASED: FROSTED PLASTIC
 COLD CASH



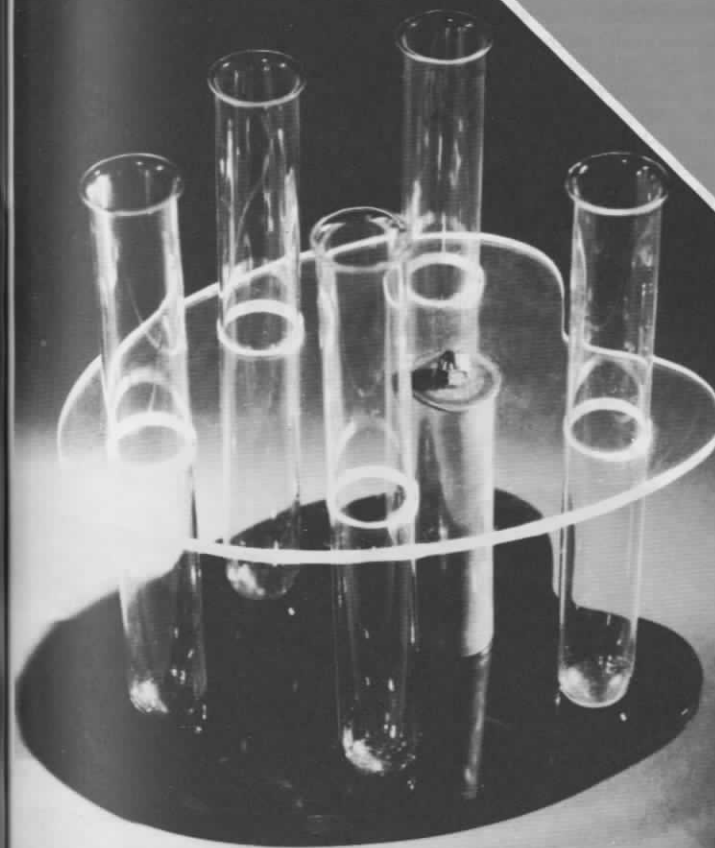
ZIGGURAT TEST TUBE HOLDER
 5 TEST TUBES INCLUDED

AS FEATURED ON
 GENERAL IDEA'S
 TEST TUBE
 TV SHOW



DOUBLE PALETTE
 5 TUBE TEST TUBE SERVER

CLEAR WITH
 BLACK PLEXIGLASS
 PLUS
 CHROME HANDLE



SHOP
 PHONE & MAIL IN PRICES ON ORDER AS WELL IN REQUEST
PERSON

CARMEN LAMANNA
 GALLERY
 840 YONGE ST.,
 TORONTO, CANADA
 or
 ART METROPOLE
 217 RICHMOND ST. W.
 TORONTO, CANADA



NAZI MILK
 This Lucio Amelio Edition from Naples commemorates the debut of General Idea's Colour Bar Lounge installation at the 1979 Basel Art Fair. This four colour photo lithograph poster is in limited supply.

HOT PROPERTY
 This two-colour serigraph poster commemorates the most recent rehearsal for the 1984 Miss General Idea Pageant and the recently released videotape of the same name. Signed and numbered edition of seventy.



TEST TUBE



TEST TUBE
 This Carmen Lamanna Edition commemorates the North American premiere of General Idea's made-for-television videotape *Test Tube*. Four colour photo lithograph available in poster or limited print edition.

AND CASH INTO IDEAS

THE MISS GENERAL IDEA VEHICLE

SCENE: On the driveway. Outside the Miss General Idea Pavilion. In front of the 'Spirit of Miss General Idea Vehicle.' The crowds are arriving and entering the pavilion. An endless slamming of limousine doors, music drifts through the perpetual motion revolving doors-of-the-future.

If you've been waiting for a vehicle that never seems to arrive.... a vehicle that breaks cleanly and evenly with a line of long standing notions about what constitutes the new mobility.... then you should get better acquainted with the Spirit of Miss General Idea Vehicle. We have Felix Partz with us tonight to explain its functions and rate its performance. First off, Felix, what's behind it all?

FELIX: Actually nothin, there's nothing behind it at all.... It's all on the surface. But.... well, when you start a search it's best to have the proper equipment to get you off the line and on the right track. After searching our minds it surfaced that a medium or vehicle was desirable to carry the search between points. This search is, I presume, the Search for the Spirit of Miss General Idea. Can you give us some background on this aspect?

FELIX: Well as I said, there really is no background and that's one of the problems that we continue to encounter. The general public still wants to know what's behind it but when you get right down to it is anyone really interested in what goes on behind the canvas? Our research shows they aren't. We've tried to underline the fact that there is nothing behind it. No verso to speak of. The task of stringing together enough evidence to present this case is a labour of pure fabrication. The threads of evidence cut by the Dada Sawing Blade are woven to form a sieve that strains the content that settles on the surface.

These Dada Sawing Blades are the non-optional equipment that you have outfitted the vehicle with?

FELIX: Yes, they're a definite must to help steer clear of mainstream traffic jams while providing just enough traction to maintain the traffic flow. Perfect for cutting in and out of traffic. Ideal for collage-travelling.

Don't they make for a rough ride?

FELIX: Not really. They eliminate the possibility of shock by undercutting the bumps. They cut a clean smooth line over even the roughest terrain. Actually these lines are what's behind the vehicle. Open wounds slashed into the context revealing the festering content.

But.. but you said earlier that there was nothing behind it. Now there is?

FELIX: Yes, I guess I was just giving surface responses. There is another side to the story but single points of view are more comfortable to deal with than both sides at the same time. As well as the vehicle's movements there is also its parking space stance. One behind the other.

So when the vehicle is idle, when parked....

FELIX: When not on the road, it assumes the parking or pictorial space. Some people find this its most pleasing phase as the essentially flat two-dimensional profile overlaps and enjoins the background in a duel of dynamic tension that eventually settles on the surface. Two juxtaposed dimensions: the same time, same space.

Two juxtaposed dimensions.... let me put this together.... that sounds like collage. Hasn't that already been covered by earlier movements like Dada and Cubism?

FELIX: Yes, of course that's been covered except it's not the only point of view from which to see the vehicle. The picture plane has now been altered or expanded. Our line of vision can no longer be contained by the static point of view of the parking space. Our movement has new mobility. We're attempting to plug into the scan-line of vision.

I'm having difficulty making a mental picture of this.

FELIX: Yes, you'll just have to take our word for it

for now. It's basically always in transit even within the bounds of the parking space, although this state is illusionary and can obscure the road show aspects.

When you say 'in transit' do you mean in terms of colour and form and that interaction. The push and pull?

FELIX: Sure sure, that too. But that can only exist within the specialized parking space which can only exist within the garage. We don't want to be tied down to such a limited vision, the single point of view. Think of the vehicle as a work of art and think of the parking space as an installation in a gallery or garage. Once removed from the flow of traffic and isolated against the framework of the garage, the total function of the vehicle is obscured. We do tune-ups in the garage; check the tires; buff the surfaces; and generally use the space as it's intended.

But when it's in the garage....

FELIX:It's only part of the picture and the vehicle is maneuvering to blur the borderline between the garage and the street. We feel that the wake of the vehicle helps delineate the meridian.

The meridian? Like.... the thin white line down the center of the road? The middle of the road approach?

FELIX: Yes, the zone of collision where worlds collide.

To get back to the visuals, Felix, doesn't the minimum of glass make it hard to keep on course?

FELIX: Oh, no. It allows for a maximum of privacy for the Spirit of Miss General Idea and therefore increased maneuverability while still giving an illusion of visibility. Wordlines are as important as sightlines in plotting the course. Keeping it on the right track is no problem as the content of the Vehicle is guided by the path of its headlights.

Well, thanks for the illuminating interview Felix.



AN INTERVIEW WITH FOREMAN LAMANNA

I'm here on the site of the 1984 Miss General Idea Pageant Pavilion, in front of a section of construction hoarding which has just been erected. Foreman Lamanna, the site-foreman of the project, is here with me and I'm going to ask him to give us an up-to-date on the project. How's it progressing Foreman?

FOREMAN: Right on schedule. Now that we're defining the limits of the project with the Hoarding we're really looking forward to clearing the site. Does that mean all the plans for the Pavilion have been finalized? Made concrete?

FOREMAN: Well, yes and no. Plans have been finalized to the extent that we've decided to leave some decisions for the future. So, we've left some gaps in the development on purpose. For example:



the missing pieces in the Hoarding have been included so the general public can add their personal vision of the project while they see through what we're trying to do. This section of Hoarding that we've erected is about all we'll ever need as it's portable and can be mobilized to encompass the far-flung site of the Pavilion.

Are you saying that the Pavilion will be composed of decentralized sites?

FOREMAN: Traditionally you would call it decentralized but we see it more as "widely centralized". We never refer to the sites of the Pavilion. Only the site. It's a singular site with multiple points of view. The fact that there are several locales where activity takes place only expands the centre. Our centre is defined by the circumference and the Hoarding is a sort of tool that allows us to expand the centre to any of its installations.

Many viewers appear puzzled over the imagery found on the surface of the Hoarding.

FOREMAN: Yes, we anticipated those looks of puzzlement and tried to incorporate them into our development. People find the imagery intriguing. It's that lure-of-the-missing-piece that hooks them and puts them in a "searching" frame of mind which we find desirable in an audience. But most of all we wanted the Hoarding to have a bumped-up graphic image that would reproduce well in various media. Of course, I guess the imagery also reflects our collage research, design and construction techniques.

I noticed in a Pavilion press release that you had drawn a similarity between the roles of the Hoarding and the media.

FOREMAN: Well, that was a magazine article you saw, not a press release, but just as the Hoarding defines the limits of the site and the project in general we've also attempted to utilize the media to the same end. We've expended just as much energy erecting the Hoarding in the media as we have on erecting it on real estate. It has to be real before they'll report it, but it isn't really real until they do. Basically we just want people to know that General Idea is on the job and that the Pavilion in going up and it doesn't matter if they find this out by passing the Hoarding in the street or seeing it on the title page.

So you just use the media to increase the awareness...that is increase the audience?

FOREMAN: Well yes...certainly. That is a spin-off but with the Hoarding appearing in magazines and on T.V. and what-have-you we also feel that the limits of the site have been expanded to include these vehicles. They become part of the centre. It is entirely possible that the site of Miss General Idea Pavilion could include your T.V. or surface on your coffee table. If this interview, for instance was ever published, we would see it as just another extension of the site-lines. The Pavilion is a very parasitic structure.

Doesn't a construction hoarding usually denote that there is something constructive going on behind it. I mean, it's starting to sound more like a facade than a...

FOREMAN:... "Going on behind it" is really the key phrase to your question. One of the major decisions still to be made is which is the "behind" side. The search required to facilitate this decision is we feel very constructive. But at this stage it appears that site-clearing is required on both sides before we break ground. As for your facade crack, the Hoarding stands entirely on its own and has nothing to hide. You can see it on the surface, you can see around it and you can even see through it. There's nothing more to it than meets the eye. Well thanks for taking time out to define the progress Foreman.

FOREMAN: Think nothing of it. I enjoyed it.

BOUTIQUE APÉRITIF DE GENERAL IDEA

Un dépôt s'ouvrira bientôt près de chez vous

La boutique Miss General Idea.

Vous pouvez réserver dès aujourd'hui.

EN PRIME comptoir-étalage format dollarisé.

Une toute petite envie, bien vague encore...une attente jamais comblée...un caprice...un début d'éveil de la conscience... y aurait-il après tout un espoir de réaliser vos rêves les plus insensés? Ce petit élanement de...remords, peut-être? qui tirelle l'esprit, délicieusement. Suivie de l'exaltation: on a réalisé l'impossible. C'est à moi! Faut-il s'en cacher? Cette pensée existe, après tout: l'impression de posséder enfin la chose ultime, parfaite. La chose tant désirée, enfin trouvée, acquise. Et chaque fois que vous la contemplez, vous voilà radieux, exubérant, satisfait.

Lorsque ces envies d'achat vous prennent...ces envies qu'il faut payer en espèces...pour arriver à atteindre votre objectif: la possession de l'objet...

Pourquoi pas, en ces moments, faire une démarche: celle de l'expérience ultime du shopping? Pourquoi pas commémorer vos poussées possessives à l'aide de souvenirs de vos courses, de trophées remportées de vos safaris thésauriseurs? Un seul endroit où les trouver: la Boutique du Pavillon Miss General Idea 1984. Feuillotez donc notre catalogue, puis venez acheter en personne...ou servez-vous de notre service de commande téléphonique ou sur catalogue...déchaînez donc votre pouvoir d'achat au Pavillon Miss General Idea 1984.

ÉCHANTILLONS TIRÉS DU CATALOGUE 1984
DU PAVILLON MISS GENERAL IDEA

ARCHITECTONIQUE

Colonne support dorique d'éprouvette blanc, noir ou plastique transparent.

CARTES DE VOEUX

8 souhaits de notre bar de distinction racée, comprend: Pluie d'or, Lait nazi, Liquidités et davantage...

LA PALETTE MAGIQUE

Bel ensemble comprenant 6 coupes magnétiques sur plateau chromé plus: le petit livre de l'apéritif, «Les spiritueux spirituels».

LIQUIDITÉS

Amélioration récente

A paraître bientôt: plastique givre en espèces clinquantes.

PORTE-ÉPROUVETTES FORMAT ZIGGOURAT

comprenant 5 éprouvettes tel que vous l'avez vu au programme de la télé Test Tube.

PALETTE DOUBLE

Plateau à 5 éprouvettes transparent avec plexiglass, poignée chromée.

LAIT NAZI

Ce tirage Lucio Emilio de Naples commémore l'inauguration de l'installation de notre bar de Distinction racée à l'Exposition artistique de Bâle 1979. L'affiche lithographiée quatre couleurs existe en quantité limitée.

HOT PROPERTY (Propriété piquée)

Cette serigraphie affiche bicolore commémore la dernière répétition du spectacle Miss General Idea 1984 ainsi que la récente bande vidéo du même nom. Tirage signé limité à 70 exemplaires.

TEST TUBE (Éprouvette)

Cette édition Carmen Lamanna commémore la première nord-américaine de la bande vidéo créée pour la télévision et intitulée Test Tube de General Idea. Lithographie-photo quadricolore disponible comme affiche ou en tirage limité.

LE VÉHICULE MISS GENERAL IDEA

La scène se passe à l'allée devant le Pavillon Miss General Idea et devant le véhicule «l'Esprit de Miss General Idea». La foule déferle et pénètre dans le pavillon. On entend le bruit des portières de limousine qui claquent, on perçoit une musique derrière le tambour toujours battant des portes-de-l'avenir.

Vous qui attendez depuis toujours le véhicule qui n'en finit pas d'arriver...un véhicule qui va à l'encontre de toute idée reçue concernant la nouvelle mobilité...pour vous, dis-je, il est temps de penser sérieusement au véhicule l'Esprit de Miss General Idea. Felix Partz est là ce soir pour nous en expliquer les fonctions et la performance. Alors, Félix, qu'est-ce qu'il y a derrière ce concept, au juste?

FÉLIX: Rien, à vrai dire, il n'y a rien derrière, tout est en surface. Et pourtant, quand vous commencez des recherches, il vaut mieux disposer d'emblée des meilleurs outils, de façon à localiser sans problème la bonne piste. Ayant d'abord effectué une recherche d'idées, il nous a paru évident qu'un véhicule serait le moyen rêvé pour passer d'un point à l'autre.

Ces recherches dont tu parles sont celles portant sur l'Esprit de Miss General Idea, n'est-ce pas? Pourrais-tu nous donner quelques éléments de base?

FÉLIX: Eh bien, ce ne sera pas facile — le problème en fait c'est qu'il n'y a pas d'arrière-plan à proprement parler. Le public se montre curieux de savoir de quoi ça retourne, mais en réalité, on se fiche pas mal de ce qui se passe derrière les coulisses. Nos recherches le démontrent, d'ailleurs. Nous avons tenté de souligner qu'il n'y a rien derrière cette idée. Peu ou pas de verso. Trouver des preuves afin de présenter notre cas, voilà une besogne terrible pour notre imagination! Trouver tant soit peu de preuves ramassées parmi la sciare laissée par le passage des lames dentées dadaïstes, c'est notre tâche. Grâce à ces preuves nous saurons tamiser le fond restant en surface.

Et ces lames dentées dadaïstes font partie de l'équipement obligatoire de votre véhicule?

FÉLIX: Oui, elles sont indispensables pour guider le véhicule loin des embouteillages, des obstructions tout en maintenant une traction suffisante pour permettre la circulation. C'est parfait pour entrer en circulation...et pour s'en sortir. Idéal pour les voyages-collages.

Ça cahote, non?

FÉLIX: Pas vraiment. Les lames amortissent le choc en éliminant les secousses. Le terrain le plus irrégulier ne leur résiste pas. Le sillage qu'elles laissent — voilà ce qu'il y a derrière, en fait. Des blessures béantes qui révèlent la partie interne pourrissante.

Mais...mais tu viens juste de dire qu'il n'y a rien derrière. Maintenant il y aurait quelque chose?

FÉLIX: Sans doute que je ne répondais qu'en surface. Il y a un autre côté de l'histoire, mais il est plus facile d'en discuter un seul à la fois plutôt que des deux en même temps. Il n'y a pas que le véhicule en mouvement, on peut aussi le stationner. L'un va derrière l'autre.

Alors, quand le véhicule est stationné...

FÉLIX: Quand il n'est pas en route, il adopte la station immobile, picturale. Pour certains, cette position est préférable, car alors le profil plat, à deux dimensions, chevauche et s'intègre à l'arrière-plan dans un duel de tension dynamique qui finit par se déposer en surface. Deux dimensions juxtaposées: même temps, même espace.

Deux dimensions juxtaposées...que je reprenne: on dirait du collage? Mais on a déjà eu ça, non? avec le dadaïsme et le cubisme?

FÉLIX: Il est vrai que ça a été couvert, seulement ce n'est pas là le seul point de vue d'où l'on peut juger ce véhicule. Le plan pictural a été modifié, élargi. Notre ligne de vision ne se limite plus au point de vue statique de la place de stationnement. Notre mouvement possède une mobilité nouvelle. Nous nous efforçons de nous brancher sur la ligne-balayeuse de vision.

J'ai du mal à saisir ce concept.

FÉLIX: Il est certain que pour le moment, il faut que tu nous croies sur parole. Fondamentalement, ce véhicule est toujours en transit même dans les limites de la place où il est stationné, même si cet état est illusoire et capable d'obscurcir les aspects de la performance routière.

Lorsque tu dis «en transit», veux-tu parler de couleur et de fond et de cette action réciproque? De la répulsion-attraction?

FÉLIX: Oui, bien sûr, il y a de cela. Mais ça ne peut exister que dans les limites de la place de stationnement qui n'existe, elle, qu'au garage. Nous ne voulons pas nous limiter à cette vision à œilleères, à ce point de vue simple. Il faut voir en ce véhicule une œuvre d'art, il faut voir la place de stationnement comme une installation dans une galerie ou un garage. Enlevée de la circulation, isolée dans le cadre du garage, la fonction globale du véhicule s'obscurcit. On procède à des rôdages dans le cadre du garage; on vérifie les pneus; on polit les surfaces, et, en général, on occupe la place prévue.

Mais quand il se trouve au garage...

FÉLIX: Il n'est alors qu'une partie de l'image, et le véhicule manœuvre afin d'obscurcir les limites garage-rue. Pour nous, le sillon du véhicule aide à représenter le méridien. *Le méridien? Par exemple, la ligne blanche tracée au centre de la chaussée? Autrement dit, une attitude modérée?*

FÉLIX: C'est cela, la zone-tampon où les mondes entrent en collision.

Pour en revenir au côté visuel, Félix, ce minimum de vitres n'augmente-t-il pas les chances de faire fausse route?

FÉLIX: Non, pas du tout. Il permet le maximum d'intimité pour l'Esprit de Miss General Idea, ce qui augmente sa capacité de manœuvrer librement sans diminuer pour autant l'illusion de visibilité. L'alignement des mots compte autant que les lignes de vision quand il s'agit de mettre le cap sur une destination. Faire fausse route est impossible, car le fond du véhicule est dirigé par la trajectoire de ses phares.

Eh bien, il me reste à te remercier, cher Félix, de cet entretien éclairant.

ENTRETIEN AVEC MONSIEUR LE CONTREMAÎTRE LAMANNA

Me voici sur les lieux du Pavillon de la fête Miss General Idea 1984, devant une section de palissade que l'on vient d'ériger. M. Lamanna, contremaître du projet, est à mes côtés, et je vais lui demander de nous mettre au courant du projet. Eh bien, M. le Contremaître, le projet avance-t-il?

LE CONTREMAÎTRE: Comme prévu. Maintenant que nous définissons les limites du projet avec la Palissade, il est presque temps de débarasser le site.

Cela veut-il dire que les projets en ce qui concerne le Pavillon sont déjà complétés, concrétisés?

LE CONTREMAÎTRE: Eh bien, oui et non. Nos plans sont complétés dans la mesure où nous avons décidé...de remettre quelques décisions à plus tard. Nous avons donc laissé exprès quelques blancs. Par exemple, les morceaux qui manquent à la palissade ont été inclus, pour permettre au public d'y ajouter leur vision personnelle du projet tout en transperçant nos desseins. La section érigée nous suffira sans doute, car elle est portable, et on peut la mobiliser de façon à englober le site éloigné du Pavillon.

Est-ce à dire que le Pavillon sera composé de sites décentralisés?

LE CONTREMAÎTRE: Normalement, on dirait «décentralisé» mais ici il faut prendre le mot au sens large. Nous ne parlons jamais des sites du Pavillon. On dit «le site», un point c'est tout. C'est un site unique ayant des points de vue multiples. Le fait qu'il existe plusieurs sites d'activité signifie seulement qu'il y a eu expansion du centre. C'est la circonférence qui définit le centre, et la Palissade est une espèce d'outil nous permettant d'étendre le centre à chacune de ses installations.

De nombreux spectateurs paraissent perplexés devant les images tracées sur la Palissade.

LE CONTREMAÎTRE: En effet, ayant prévu ces airs de mal comprendre nous les avons intégrés au projet. Les gens s'accrochent à ces images, histoire de jouer les détectives. Or, c'est cela qui est idéal de notre point de vue. Mais avant tout il nous fallait une image graphique renforcée sur la Palissade, image qui se reproduirait bien dans les media. Bien sûr, ces images reflètent en même temps nos recherches en collage et techniques d'élaboration et de construction.

J'ai remarqué dans un communiqué du Pavillon que vous aviez fait une comparaison entre les rôles de la Palissade et des médias.

LE CONTREMAÎTRE: Eh bien, c'est un article de revue que vous avez vu, non pas un communiqué de presse, mais... tout comme la Palissade définit les limites du site et du projet en général, grâce à nous les médias ont pu servir cette même fin. L'énergie qu'il nous a fallu pour ériger la Palissade dans les médias peut fort bien se comparer à celle dépensée pour l'installer sur place. On ne parlera dans les médias que d'une chose concrète, qui existe; tandis que si l'on n'en parle pas, c'est comme si la chose n'existait pas. Nous voulions qu'on sache que General Idea se trouve à son poste, que le Pavillon se construit. Peu importe si le public découvre le projet en passant devant la Palissade ou en le lisant dans les médias.

C'est donc que vous vous servez des médias pour stimuler l'intérêt, accroître le nombre d'intéressés?

LE CONTREMAÎTRE: Oui, c'est cela. C'est un extra. Mais comme la Palissade se voit dans les magazines, à la télé, etc., nous pensons que les limites du site se sont élargies pour englober ces moyens, qui font maintenant partie du centre. Il n'est pas impossible que le Pavillon puisse comprendre à la fois votre télé et votre table de travail. Si par exemple cet entretien un jour venait à être publié, il représenterait, pour nous, une extension de plus des limites du site. Comme vous le voyez, le Pavillon est une structure parasitaire au possible.

N'est-il pourtant pas vrai qu'en général une palissade autour d'une construction indique qu'il se passe quelque chose...de constructif derrière? Je veux dire qu'on a de plus en plus l'impression d'une façade, plutôt que...

LE CONTREMAÎTRE: «Allez-voir là-bas si j'y suis,» voulez-vous dire! L'une des grandes décisions qui nous reste justement à prendre, c'est celle-ci: quel côté représente «l'arrière»? Nous trouvons fort constructives les recherches à ce sujet. Mais à ce stade il semblerait que le déblayage du site des deux côtés s'impose avant d'aller plus en avant. Quant à la fameuse fissure dans la façade, la Palissade se tient toute seule et n'a rien à nous cacher. Vous voyez sa surface, son revers et puis vous voyez même à travers. Pas d'anguille sous roche.

Et merci d'avoir pris le temps de nous parler de vos progrès, Monsieur le Contremaître.

LE CONTREMAÎTRE: De rien, au plaisir.

Traduction par Daphné Beauroy

Walter Grasskamp

LES ARTISTES ET LES AUTRES COLLECTIONNEURS ARTISTS AND OTHER COLLECTORS

ESTATES AND RELICS

In 1973 Christian Boltanski wrote the following letter, copies of which he then sent to the conservators of 62 museums: "I should like you to exhibit in one room of your museum all the objects that surrounded a person during his lifetime and which, after his death, remain as witnesses of his existence. These objects, ranging for example from the handkerchiefs used by the person to the wardrobe which stood in his room, should all be displayed in show-cases and carefully labelled". He received 35 replies, and four museums implemented his plan: the Kunsthalle in Baden-Baden purchased the complete estate of an old lady, the Museum of Modern Art in Oxford showed photographs of all the objects found on the premises of a young man, and the Jerusalem Museum collected 850 objects belonging to a student who had gone abroad for a year.¹

In the course of the same year Nikolaus Lang began work on his project *For the Gütte Siblings*, in which, among other things, he secured what was left of an estate found in the ruins of a remotely situated group of three cottages. One year later Harald Szeemann exhibited his grandfather's estate.

In these projects artists make public appearances in the role of collectors, though it should be pointed out that in this role they are guaranteeing the survival of objects without being responsible for the *contents and make-up* of the collections they present. Boltanski, Lang and Szeemann show collections which were not put together and planned, as such, but which simply remain behind after the death of the person who has put them together without being aware of his collecting. All the paraphernalia of furniture, tools, clothes, bags and cases, books, pictures, etcetera, etcetera which we drag around

LES BIENS SUCCESSORAUX ET LES RELIQUES

En 1973, Christian Boltanski écrivit la lettre suivante dont il fit parvenir une copie à soixante-deux conservateurs de musée: «J'aimerais que vous exposiez, dans une salle de votre musée, tous les objets ayant appartenu à une personne au cours de sa vie et qui, après sa mort, témoignent de son existence. Ces objets, du mouchoir dont elle s'est servi à l'armoire qui occupait un coin de sa chambre, doivent être présentés dans des vitrines et soigneusement identifiés.» Il reçut trente-cinq réponses, et quatre musées réalisèrent son projet: le Kunsthalle de Baden-Baden acheta la succession complète d'une vieille dame; le Musée d'Art Moderne de Oxford exposa les photographies de tous les objets trouvés chez un jeune homme; et le musée de Jérusalem réunit 850 objets appartenant à un étudiant parti à l'étranger pour un an.¹

Au cours de la même année, Nikolaus Lang entreprit son projet appelé *For the Gütte Siblings* qui consistait, entre autres, à préserver les vestiges des biens trouvés dans les ruines de trois maisons situées dans un endroit isolé. Un an plus tard, Harald Szeemann exposa les biens successoraux de son grand-père.

Par ces projets, les artistes jouent le rôle de collectionneurs. Il est toutefois important de souligner que grâce à ce rôle, ils assurent la postérité de certains objets sans être responsables du *contenu* et de la *nature* des collections qu'ils présentent. Boltanski, Lang et Szeemann exposent des collections qui n'ont pas été réunies et planifiées, mais qui sont composées d'objets ayant appartenu à des personnes, maintenant décédées, qui les avaient réunis sans savoir qu'elles en faisaient collection. Tout cet attirail de meubles, d'outils, de vêtements, de sacs et de malles, de livres, d'images et que sais-je encore, qui nous suit tout au long de notre existence parce qu'il nous semble

nécessaire, paraît banal en l'absence de la personne pour laquelle ces objets avaient une certaine utilité. Ces expositions de biens successoraux ne relèvent pas d'études sociologiques ou archéologiques. En mettant l'accent sur les personnes, ces expositions soulignent le rôle des objets dans l'identité du propriétaire, le rôle biographique de la propriété.

Les projets de ce genre sont très présents dans l'art des années soixante-dix. Par exemple, en 1975, Claudio Costa décida qu'une maison de ferme abandonnée, située dans un village ligurien, devrait être transformée en musée archéologique, même si on ne pouvait présenter au public que les biens successoraux d'une famille paysanne émigrée. Pour Costa, les biens successoraux individuels deviennent un cas type, une étude de cas qu'il utilise pour souligner le déclin de la culture paysanne résultant de l'industrialisation et du tourisme en Italie et la fin d'un mode de vie, basé sur l'autarcie et la magie, qui n'a pas survécu au Marché commun.

Les «expositions de biens successoraux» de Lang, Boltanski et Szeemann, ainsi que la maison de ferme transformée en musée de Costa, sont des formes subtiles de collection utilisées comme moyen d'expression artistique. Ces collections ne constituent pas un hommage à un objet particulier, mais plutôt une façon de montrer les vestiges témoignant des tentatives de l'homme pour se tailler une place dans la société. Plutôt que de suivre le processus de collection, ces projets renseignent sur ce processus; ils présentent la collection avec ses rituels ordinaires en en apparence banals.

Cette forme indirecte et subtile de collection n'était toutefois pas la seule façon d'utiliser la collection comme moyen d'expression artistique au cours des années soixante et soixante-dix. Un grand nombre d'artistes utilisèrent la collection comme activité *directe* ou ils s'en inspirèrent en réunissant des archives ou des inventaires, ou alors en créant des reconstructions et des musées. Cette façon d'élever la collection au niveau de forme d'art découle d'une longue tradition liant les collections et la production artistique.

LES COLLECTIONS D'ATELIERS ET LES TABLEAUX DE COLLECTION

Dès la Renaissance, les ateliers de peintres devaient ressembler à des vitrines de curiosités d'où le peintre pouvait sortir les modèles requis: vases, tapis, armes, instruments, coquillages, scarabées, costumes et coupes sans oublier les crânes, les cartes, les bijoux et les moules en plâtre. Les tableaux d'ateliers tel *Les Plâtres sur le mur de l'atelier* de Adolph Menzel (1872) montrent l'atelier comme un musée de figures de cire: les moules de plâtre baignant dans une lueur fantomatique apparaissent comme une collection étrange et non pas comme les instruments de travail du peintre. De nombreux peintres sont reconnus comme des collectionneurs passionnés; ils ne collectionnaient pas seulement des modèles pour leurs toiles, mais aussi, et surtout, les œuvres de leurs collègues. Les critiques ont toujours aimé citer les collections d'art des artistes pour aider à la compréhension de leur travail, mais il est important de souligner que les artistes qui collectionnent eux-mêmes les œuvres d'art ont souvent contribué de façon importante à nous faire mieux comprendre l'art.

with us throughout our lives because we seem to need them, look like banal collections without the person for whom they possess some degree of utility. These demonstrations of the estates of deceased persons are not studies in sociology or archaeology. In their concentration on individuals they rather touch upon the question as to what contribution *things* make to the *identity* of the person who possesses them, the question of the *biographical role of property*.

Projects of this kind are no rarity in the art of the Seventies. In 1975 for instance Claudio Costa decided that a deserted farmhouse in a Ligurian mountain village should be turned into an anthropological museum, without being able to show the public much more than the estate of a peasant family which had emigrated.

But for Costa the individual estate becomes an exemplary case, a case-study which he uses to illustrate the decline of peasant culture ensuing from industrialisation and tourism in Italy, the end of a way of life based on autarchy and magic which has not survived the advent of the Common Market.

The "estate demonstrations" of Boltanski, Lang and Szeemann, together with Costa's "museumised" farm house are subtle applications of collecting as an artistic mode of operation. In these collections it is not a question of homage being paid to a particular object, but rather of collections becoming manifest as the remaining vestiges bearing witness to individual attempts to establish a place for oneself in this world. Rather than actively pursuing the process of collecting, these projects quote that process; they present collecting with its everyday and apparently banal rituals. But this indirect and subtle form of collecting was not the only form in which collecting as an artistic mode of operation was cultivated in the art of the Sixties and Seventies. Numerous artists engaged in collecting as a *direct* activity and in imitating collecting in the form of archives, inventories, reconstructions and museums. This elevation of collecting to the value of a form of artistic work in fact stands at the end of a long tradition linking collection and artistic production.

STUDIO COLLECTION AND COLLECTION PICTURES

Even as early as the Renaissance, painters' studios must have looked like miniature curiosity cabinets from which the painters could take their models as required: vases, carpets, weapons, instruments, sea-shells, beetles, costumes and goblets – not to mention death's-heads and maps, jewelry and plaster casts. Pictures of studios such as Adolph Menzel's *Studio Wall* (1872) show the studio as a panopticon; the plaster casts illuminated in a ghostly glow from beneath appear like a strange collection, and not like the tools of the painter's trade. Many painters achieved prominence as passionate collectors, and it was not only models for their pictures which they collected but also and especially products of their colleagues. Critics have always been fond of adducing the art collections of artists as an aid to the appreciation of their works, but there is special significance in the fact that those artists who do collect works of art themselves have often made crucial contributions to the extension

Johann Georg Hainz, dont on peut voir le *Coffre à bijoux*, peint en 1666, au Kunsthalle de Hambourg, ainsi que *Les Plâtres sur le mur de l'atelier* de Menzel, fait partie de ces artistes qui ont peint des collections ou des tableaux de collection comme forme de nature morte. Le tableau de Hainz ne fait pas exception. *Les Trésors des Pastons à Oxnead Hall*, peint vers 1665 par un artiste de l'école hollandaise, est un autre exemple de ce type de nature morte qui se consacre à la représentation picturale des collections d'objets.² La représentation de collections d'art fait aussi partie de cette catégorie. *L'enseigne de Gersaint* par Antoine Watteau, peint en 1720, est l'un des exemples célèbres de ce genre; d'autres tableaux, *L'archiduc Leopold-Guillaume dans sa galerie à Bruxelles*, peint vers 1651 par David Téniers le Jeune et *Galerie du cardinal Valenti Gonzaga*, de Giovanni Paolo Pannini, par exemple, montrent comment, il y a longtemps, les peintres considéraient la collection et la galerie comme des formes de socialisation de leur travail.

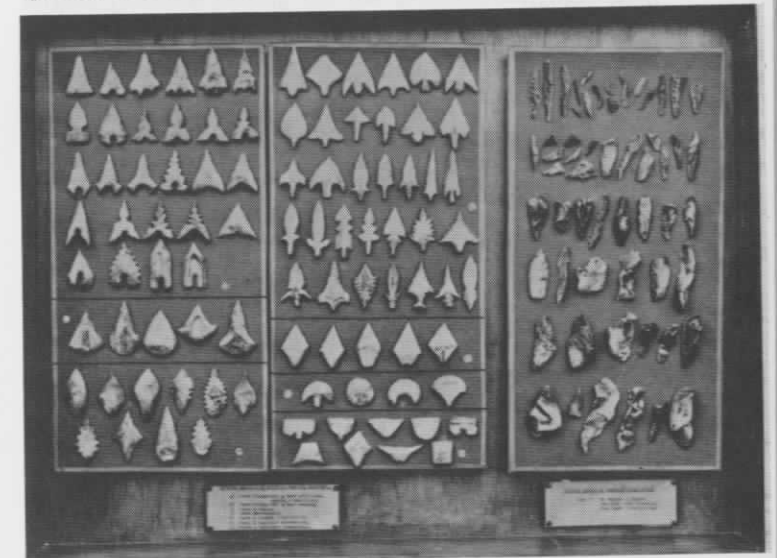
En plus de ces tableaux représentant des collections, il existe des *tableaux de collection*, ainsi nommés parce qu'ils représentent de nombreux tableaux incomplets ou de petites dimensions, peints les uns à côtés des autres sur une toile ou sur du bois. La tradition de ce genre de tableau n'était pas nécessairement fondée sur des considérations économiques; il n'est pas étonnant de retrouver parmi ses adeptes les plus dévoués, Wilhelm Busch qui, c'est bien connu, à partir du principe de réunir et de juxtaposer une collection de tableaux, élaborait une autre variation qui devint l'illustré ou la bande dessinée. On retrouve, parmi les tableaux à l'huile de sa succession, des planches couvertes de petits tableaux, comme si individuellement, ils n'avaient pas été dignes d'une toile complète. Cette impression est due au fait qu'il n'y ait aucun lien entre les tableaux individuels, contrairement à ce qui se produit dans les illustrés. Ces images sont tout simplement juxtaposées sans liens communs, comme c'est le cas dans *Paysage Statistique* de George Deem où vingt-quatre images différentes sont disposées côte-à-côte sur une toile. Ce tableau peint en 1969, doit être considéré dans le contexte du Pop Art, un mouvement qui a sa source dans les variations les plus nombreuses et à la fois les plus recherchées du principe de réunir des images de même nature.

LE COLLAGE ET L'ASSEMBLAGE

Ce n'est toutefois pas avant le XX^e siècle que la collection devint un *genre* artistique indépendant. Le *collage*, par exemple, est inconcevable sans l'activité de collection qui précède. Un collage est composé d'une collection d'objets ou d'images d'objets adaptée au format de la toile du peintre. Le choix des *objets* contrastants y est tout aussi important que le choix du *montage*. Ce sont les choix du collectionneur qui définissent et déterminent le caractère du collage: les illustrations du tournant du siècle que Max Ernst utilisait pour ses collages; les billets et les objets que Kurt Schwitters incorporait à ses tableaux; les photographies que Hannah Höch a réunies, sont tout aussi révélateurs de la personnalité du responsable du montage que ne l'est la façon dont ces matières premières ont été réunies. Il est possible, à partir des collages et des objets des dadaïstes et des surréalistes, jusqu'aux assemblages

of our insight into art as such.

Another early phenomenon was the painter who painted collections and collection pictures as a form of still-life. One such artist was Johann Georg Hainz, whose *Jewel Casket* of 1666 can be seen in the Hamburg Kunsthalle along with Menzel's *Studio Wall*. Hainz's picture is no exception. *Treasures of the Pastons in Oxnead Hall*, painted about 1665 by one of the Dutch School, is another specimen of that variant of the still-life which concentrated on the pictorial representation of collected treasures.² Depictions of art collections are also relevant to the present context – the *Trading Sign of the Art-Dealer Gersaint* by Antoine Watteau, painted in 1720, is one of the most famous of this genre; other works such as *The Archduke Leopold Wilhelm Inspecting Pictures in his Brussels Gallery*, painted about 1651 by David Tenier Jr. as well as the *Art Gallery of Cardinal Valenti Gonzaga* by Giovanni Paolo Panini show at what an early stage painters began to deal with the collection and the gallery as forms of the socialisation of their work.



Claudio Costa: Arrow Point Series

In addition to these pictures with their representation of collections, there exist *collection pictures*, so called because they consist of numerous incomplete or small pictures painted next to one another on canvas or wood. The tradition of this type of picture was not necessarily founded on considerations of economy; it is no surprise to find as one of its most persistent admirers Wilhelm Busch, who, as is well known, derived from the principle of stringing together and juxtaposing a collection of pictures a further variation, viz. the picture-story or comic-strip. Among the oil paintings in his estate are to be found wooden boards which are covered with small paintings, just as if he had not considered any single one of these attempts worthy of a full canvas of its own. This impression arises because there is no connection between the individual pictures comparable with that evident in the picture-stories. These pictures are simply juxtaposed with just as little common context, as George Deem's *Statistical Landscape* in which 24 different pictures are positioned next to each other on one canvas. This

des nouveaux réalistes et du Pop Art, de suivre le cheminement de la collection d'atelier qui, libérée de son rôle de simple collection de modèles, devient un inventaire des éléments éventuels de la composition de l'œuvre d'art elle-même. Que seraient les environnements de Edward Kienholz sans les trouvailles provenant des marchés aux puces ou des brocanteurs? Que font Daniel Spoerri ou Arman lorsqu'ils ajoutent à leurs collections, lorsqu'ils les «immortalisent» sous forme d'œuvres d'art? Même un peintre comme Peter Blake, qui peint ses collages jusqu'au plus petit détail, avoue qu'il s'est inspiré d'une collection lorsqu'il posa pour un portrait de lui-même comme artiste par Lord Snowdon publié dans la revue *LIFE* en 1965: Blake se tenait debout derrière une table sur laquelle étaient disposées les meilleures pièces de sa collection de têtes en plâtre, dont une de Laurence d'Arabie voisinant avec un buste d'un noir et quelques têtes de mannequins provenant de la vitrine d'un chapelier. Ce choix constitue, entre autres, une parodie des collections de modèles de plâtre dont les artistes du XVIII^e et du XIX^e siècles garnissaient leurs ateliers.

Les collages et les assemblages ont contribué à la réévaluation de la collection en tant que genre artistique sans sortir du cadre des moyens d'expression artistiques traditionnels que sont la peinture et la sculpture. C'est ainsi que l'importance de la collection évolua à l'intérieur des systèmes de référence des conceptions traditionnelles de l'œuvre d'art, pour ainsi dire, à l'intérieur du Cheval de Troie de l'œuvre elle-même. Même la forme transitionnelle de l'environnement, en particulier dans le cas de Kienholz, ne peut nier ses origines dans les moyens d'expression artistiques traditionnels: la *salle d'époque* où les œuvres d'art, les meubles et les ustensiles de tous les jours ou d'une période donnée sont exposés comme un tout organique dans une salle de musée, connu une certaine vogue aux États-Unis pendant la période d'entre-deux-guerres. Elle fut le fondement de l'œuvre de Kienholz; il en a peut-être modifié la structure, mais il ne lui a pas été nécessaire de la créer.³

Kienholz ne fut pas le seul artiste à avoir recours aux modes d'exposition du musée pour donner une certaine structure aux collections qui ne pouvaient plus être réunies à l'aide de collages ou d'assemblages. Les musées d'artistes créés par Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Herbert Distel et d'autres, réfèrent, (mais cette fois d'une façon bien plus radicale) au *musée comme structure organisationnelle*. Ce qui avait émergé à l'échelle réduite de la toile individuelle, l'isolation et la réorganisation d'objets ou la technique du collage, était maintenant repris et élaboré à l'échelle du musée. La collection en tant que résultat manifeste de l'activité artistique en vint ainsi à revendiquer le contexte institutionnel qui jusque-là avait été réservé aux *produits* des artistes. Ce développement est significatif: en tant que producteur, l'artiste est relégué au second plan alors qu'en tant que collectionneur, il revendique le lieu le plus prestigieux pour la présentation des collections, c'est-à-dire le musée.

Alors que les musées d'artistes et les tableaux de Kienholz empruntaient pour leurs collections les structures organisationnelles de la sphère des media artistiques afin de pouvoir, entre autres, les critiquer ou y faire des

painting, done in 1969, is already to be seen within the context of Pop Art, a movement which derived the most numerous, but also at the same time the most tedious, variations, on the principle of stringing together pictures of the same kind.

COLLAGE AND ASSEMBLAGE

It was, however, not until the advent of our own century that collecting became an independent artistic genre. Collage, for instance, is quite inconceivable without the activity of collecting which preceded it. A collage is a collection of objects or pictures of objects which has been adjusted in scale to the format of the painter's canvas, and it derives its tension at least as much from the nature of the contrasting *objects* as from the nature of their *montage*. The collector's decisions determine and constitute the character of the collage: the turn-of-the-century illustrations which Max Ernst utilised for his collages, the tickets and objects which Kurt Schwitters incorporated into his pictures, the photographs which Hannah Höch has assembled, all are just as revealing of the mentality of the person responsible for the montage as is the way in which they – the raw materials, as it were – are put together. From the collages and objects of the Dadaists and Surrealists right up to the assemblages of the *nouveaux réalistes* and of Pop Art a development can be reconstructed, in the course of which the studio collection freed itself from its role as a mere inventory of models and came to be a stock of potential elements in the composition of the work of art itself. What would the environments of Edward Kienholz be without the rich sources provided by flea-markets and second-hand stalls, what do Daniel Spoerri or Arman add to their collections when they "freeze" them in the form of works of art? Even a painter like Peter Blake, who paints his collages down to the last detail, confessed that he was dependent on a collection when he posed for the portraits of himself as an artist which *Life* had made by Lord Snowdon in 1965: Blake stood behind a table on which the finest pieces from his collection of plaster heads were arrayed, with a *Lawrence of Arabia* next to the bust of a negro and a few milliner's shop-window dummies – apart from anything else a parody of the collection of plaster casts (usually of classical models) with which eighteenth and nineteenth-century artists were wont to garnish their studios.

Collage and assemblage have contributed to the revaluation of collecting as an artistic technique, without departing from the framework of the traditional art forms, the painting and the sculpture. And thus the significance of collecting evolved within the terms of reference of traditional conceptions of the work of art, inside the Trojan horse of the *work itself*, as it were. Even the transitional form of the environment, particularly in the case of Kienholz, cannot deny its origins in traditional forms of artistic mediation: the *period room* – the compilation of works of art, pieces of furniture and everyday utensils of a given stylistic epoch to be exhibited as an organic whole in one room of a museum – was very popular in the USA precisely during that period between the wars and provided the framework for

ajouts, un groupe d'artistes connus sous le nom de *Spurensicherer* (littéralement «ceux qui découvrent et enregistrent les traces») utilisa des structures organisationnelles didactiques ou *scientifiques*. Les méthodes opérationnelles et les stratégies de collection employées comme étapes préliminaires à l'élaboration de théories scientifiques composent l'arsenal dans lequel les *Spurensicherer* ont puisé leurs techniques. Ils sont reconnus pour leur dérogation aux normes de la science: *Ostia Antica* de Anne et Patrick Poirier, par exemple, n'est pas une reconstitution exacte et les aiguilles de pin dans les vitrines n'ont aucun intérêt archéologique; la botanique de Paul-Armand Gette réunit des méthodes de procédure systématiques et ordonnées à des concepts désordonnés; ce qui importe dans l'examen des façades de Dorothee von Windheim, examen fondé sur toutes les règles acceptées de l'histoire de l'art, c'est que les façades n'ont rien à voir avec cette discipline. A cause de leur déviation des principes scientifiques et des normes que le musée prend pour acquises, les modèles organisationnels scientifiques orientés vers les musées sont devenus pour les artistes des stratégies de collection. Les deux groupes d'artistes responsables de la consécration de la collection comme moyen d'expression artistique au début des années soixante-dix, les *Spurensicherer* et les créateurs de musées, ont ouvert la voie à de nombreux artistes-collectionneurs. Cette situation a permis à Michael Sauer de remplir une salle du Kunsthalle de Düsseldorf d'objets rouges et à Annette Messager d'ajouter à ses titres de «femme pratique» et d'«artiste», celui de «collectionneur».

LA COLLECTION EN TANT QUE GESTE

On peut définir en termes d'histoire des genres, le cheminement partant du collage, passant par l'objet d'art et l'assemblage, jusqu'aux musées d'artistes et aux collections pseudo-scientifiques, comme l'expansion de la collection qui s'est peu à peu libérée de sa dépendance de la production artistique pour devenir elle-même une forme de production. Même si on peut en retracer le développement générique historique, il n'est pas moins difficile de comprendre pourquoi ce développement a émergé pendant les années soixante pour être ensuite suivi de ce qui semblait être une période de stagnation, et connaître enfin un regain d'influence au début des années soixante-dix, influence qu'il exerça pendant presque une décennie. Il n'est possible de comprendre ce phénomène qu'en se référant à l'état de l'art à ces différentes périodes. Chez Daniel Spoerri, la conclusion prévue d'avance de la prédominance de l'expressionnisme abstraite après la Deuxième Guerre mondiale l'amena, ainsi que d'autres nouveaux réalistes, à s'intéresser aux objets tangibles, «réels». Cette réaction à la qualité décorative arbitraire des tableaux de Pollock coïncidant avec une crise personnelle dans sa vie encouragea Spoerri en quelque sorte à rechercher une certaine stabilité dans les objets.

Tout comme c'était le cas pour Paolozzi et d'autres artistes Pop, on retrouve dans les collections de Spoerri un certain doute quant à la supériorité de l'art. Alors que d'une part Paolozzi, dans son activité de collection, acceptait le fait que les images des mass media éclipsent complètement l'art «légitime», en ce qui concerne la

Kienholz's work – he may have modified the framework, but he did not need to create it in the first place.³

Kienholz was not the only artist to have recourse to the forms of exhibition of the museum in order to give structure to collections which could no longer be satisfactorily organised with the aid of collages and assemblages. The artist's museums of Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Herbert Distel and others likewise, even though in a far more radical fashion, referred back to the *museum as the organisational pattern* for collections. What had begun in such a small way on individual-canvas scale, the isolation and reorganisation of objects, the technique of the collage, was now being taken up and pursued on the museum level. The collection as the manifest outcome of artistic activity thus came to lay claim to the institutional setting which hitherto had been reserved for artists' *products*. This development is significant: as a producer the artist recedes into the background, whilst as a collector he lays claim to the largest possible setting for the presentation of collections, i.e. the museum.

While the artists' museums and Kienholz's tableaux drew the organisational patterns for their collections from the sphere of artistic mediation – in order, among other things, to criticise or to add something to them – that group of artists known as the *Spurensicherer* (lit. "those who discover and record the traces") have resorted to scholarly or *scientific* patterns of organisation. The operational and collecting strategies employed as preliminary steps to the setting-up of scientific theories provide the arsenal from which the *Spurensicherer* have drawn their techniques. They gained their individual profile through their deviation from scientific interests: Anne and Patrick Poirier's *Ostia antica*, for example, is precisely *not* an exact reconstruction; nor are the pine-needles in their display-cases of archaeological interest; Paul-Armand Gette's botany combines systematic and disciplined procedural method with chaotic concepts; and the whole point about the façades which Dorothee von Windheim inspects according to all the accepted rules of the academic study of the history of art is that they are irrelevant from the point of view of that discipline. In their deviation from scientific virtues and the standards which the museum takes for granted, scientific and museum-orientated organisation patterns have become collecting strategies for artists. The two groups of artists which established collecting as a genre in the early Seventies, namely the *Spurensicherer* and the museum-founders, have set the trend for numerous collecting artists, and it is now regarded as a matter of course that Michael Sauer should be able today to fill a room in the Düsseldorf Kunsthalle with objects which are all red, and that Annette Messager, giving as her occupation "practical woman, artist," does not forget to add the detail "collector".

COLLECTING AS GESTURE

The way that leads from collage via object art and assemblage to artists' museums and pseudo-scientific collections can be defined in terms of the history of

perfection technique et le sujet, ainsi que du point de vue de la dissémination et de l'efficacité. Spoerri exprimait, d'autre part, ses «doutes quant à l'importance de ce que l'individu a à dire» en se retranchant derrière le pré-fabrique et le fortuit exerçant ainsi le plus ancien privilège de l'artiste, celui d'attirer l'attention sur sa personne. Ces doutes sur la signification sociale et personnelle de l'art que reflète la collection ont été mis au rancart à la fin des années soixante grâce à l'avènement d'un marché de l'art prometteur et confiant ne craignant aucune exagération, ce qui finit par porter atteinte à la crédibilité de l'art. A cette époque, peu de gens se souciaient de savoir si l'art contemporain survivrait à cette trahison et si oui, de quelle façon. Tout paraissait si sain, même le courant de critique du Pop Art succomba à l'euphorie générale. On peut comprendre maintenant comment les *Spurensicherer* et les créateurs de musées se sont tournés vers les nouveaux réalistes et leur amour des objets lorsqu'il fallut survivre à la crise qui suivit l'euphorie. L'action de collectionner comme symbole d'abandon de la production de nouveaux objets et comme façon de se retrancher derrière des choses étranges et anciennes, sont des moyens de sortir de la stagnation qui mènent vers une fidélité renouvelée à l'objet. En tant que signe d'épuisement la collection comme abandon de production suggère que l'œuvre d'art a perdu tellement de signification culturelle, qu'elle peut être dépassée par une collection donnée d'objets ordinaires que l'on trouve dans la vie de tous les jours. On peut, après tout, considérer l'abandon de la production de symboles comme un acte symbolique. Les contradictions entre l'idéal et la réalité dans le marché de l'art, entre la valeur irrésistible que le marché attribue à l'innovation et le triste spectacle des œuvres d'art démodées, ont acquis une telle importance dans les années soixante, qu'elles ne pouvaient qu'influencer l'art qui se faisait à cette époque. Alors que les galeristes n'avaient qu'à freiner le marché de l'art contemporain après en avoir abusé, les artistes, eux, sont restés pris avec le problème: ils se voyaient confrontés à la réalité de produire, encore une fois, un type d'art qui serait susceptible d'en restaurer la crédibilité afin de lui rendre sa place privilégiée dans la société. Afin de recouvrer la reconnaissance perdue ou la «respectabilité» sociale, les *Spurensicherer* n'ont pas craint d'exploiter la science jusqu'à un certain point alors que les créateurs de musées ont su tirer parti du statut social de l'institution muséale. En prenant exemple sur des institutions respectables, ces deux mouvements n'agissaient pas en parasites; même dans leur mimétisme, ils ont réussi à préserver l'indépendance de l'art en utilisant la parodie, la critique ou les équivoques créatrices. On ne doit toutefois pas négliger la valeur tactique de ces emprunts à la science et aux musées.

Les circonstances sont fort probablement responsables du fait que le phénomène de la collection ait dominé une partie des années soixante et presque toute la décennie qui suivit ainsi que de la redécouverte de Marcel Duchamp et des possibilités artistiques de ses objets trouvés (bien qu'il ne soit pas du tout certain que ceux qui ont le plus souvent cité Duchamp ne soient pas ceux-là même qui l'ont le plus mal compris). Spoerri, Tinguely et Arman furent sans doute des médiateurs entre les générations et ce n'est pas par

genres as an expansion of collections, an activity which has gradually emancipated itself from its role as subservient to artistic production to become a form of production in its own right. But however clearly the generic historical development can be traced, it remains just as difficult to appreciate why this development should have had its first beginnings in the Sixties, only to be followed by a phase of apparent stagnation, then, however, gaining decisive influence in the early Seventies and going on to maintain this influence for almost an entire decade. This phenomenon can only be understood with the aid of references back to the particular state of art at these various points in time. For Daniel Spoerri it was a foregone conclusion that the predominance of Abstract Expressionism after the Second World War induced him and the other *nouveaux réalistes* to concern themselves with tangible, "real" objects. This reaction against the decorative arbitrariness of Pollock's painting coincided with personal crises in Spoerri's life which encouraged him, so to speak, to seek stability in objects.

Just as in the case of the collecting activities of Paolozzi and other Pop artists, a certain doubt as to the inherent superiority of art manifests itself in Spoerri's collections. Whilst Paolozzi with his collector's activities accepted the fact that the pictures in the mass media completely eclipse "legitimate" art as far as both technical perfection and subject-matter are concerned, as well as from the point of view of dissemination and effectiveness, Spoerri, on the other hand, in his "doubts as to the importance of what one individual has to say" retreated behind the pre-fabricated and the fortuitous, thus calling in question one of the oldest privileges of the artist, the privilege of being able to make a great fuss about oneself. These doubts as to the social and personal significance of art, reflected as they were in collecting, were swept away at the end of the Sixties by the sunny self-confidence of a rapidly expanding art market which did not shrink from any kind of exaggeration and thus severely strained the credibility of art. In those days hardly anybody bothered about whether contemporary art would survive this sell-out of creativity at all, and if so, how. Everything was looking so healthy and even the critical impulses of Pop Art succumbed to the general euphoria. Today we can clearly see how the *Spurensicherer*, and museum-founders referred back to the *nouveaux réalistes* and their fondness for objects when it became a matter of surviving the crisis which followed the boom. Collecting as the abandonment of the production of new things, as a way of concealing oneself behind apparently strange and old-fashioned material, was in both instances a way out of the stagnation leading back to a renewed fidelity to the object. As an index of exhaustion, collecting as the abandonment of production suggests the conclusion that the work of art had gambled away so much cultural relevance that it could be surpassed by any given collection of everyday objects which one happened to come across in "real life". After all, the abandonment of the production of symbols can indeed itself be understood as a symbolic act. The discrepancy between ideal and reality in the art market, between the overwhelming qualities which the market attributes to

coïncidence que Heinz Mack mentionne Arman dans la préface du catalogue de l'exposition «Düsseldorf Artists as Collectors», organisée par le Kunstmuseum de la même ville en 1969: «Je me souviens encore du temps où Piene et moi-même conservions nos mégots de cigarette pour les remettre à Arman, le prototype du collectionneur, afin qu'il les ajoute à ses collections.»⁴

LA PHOTOGRAPHIE SÉRIELLE

Ce n'est par contre pas grâce aux *Spurensicherer* et aux créateurs de musées que le geste de collectionner acquit sa grande popularité. Parmi les autres véhicules importants, citons la réévaluation de la photographie dans le milieu de l'art. Grâce au choc fructueux avec la réévaluation de la collection qui s'est produite à la même époque, ce moyen d'expression artistique fit une percée dans le milieu de l'art. La photographie est le médium le plus susceptible de s'adapter aux désirs du collectionneur. Elle évite au collectionneur la déception de ne pouvoir posséder certains objets sans avoir recours au vol; la photographie permet de collectionner des objets qu'il ne serait pas possible de réunir en un seul lieu ou des objets dont les fervents partisans ne pourraient empêcher ou enrayer la destruction ou le dépérissement. Grâce à l'éventail de possibilités qu'offre la photographie de bâtir des collections, la photographie sérielle acquit une immense popularité auprès des artistes-photographes.

La photographie sérielle acquit une certaine respectabilité pendant les années soixante grâce au travail de Bernd et de Hilla Becher qui ont développé une technique de photographie documentaire qui, jusqu'à cette époque, dormait dans les musées folkloriques régionaux et les bureaux des conservateurs de province. Ces artistes se sont consacrés uniquement à la représentation de châteaux d'eau et de hauts fourneaux. Malgré la critique du travail des Becher, il est impossible d'en contester la fonction exemplaire. Avant eux, les possibilités de la photographie artistique avaient été restreintes à l'expérimentation en chambre noire, aux trucs des produits chimiques et aux astuces des photographes professionnels. La photographie d'art s'était, à ses débuts, laissée compartimenter en genres: le nu, les enfants, le tourisme, le portrait ou le paysage, chacun bien défini par un répertoire fixe de motifs dont la banalité ne pouvait être compensée que par le génie technique. La redécouverte de la photographie sérielle a créé un nouveau rapport entre la photographie artistique et le motif, tout en augmentant considérablement son répertoire de motifs. L'extension de la photographie sérielle s'est faite plutôt dans le sens du jeu libre que de la documentation par des photographes contemporains. Par exemple, Edmund Kuppel photographie, à Paris, le mot «photo» partout où il le trouve et Helmut Schweizer photographie, sans aucune discrimination, les figures des passants, les sculptures, les mannequins de vitrine ou les mosaïques rencontrés pendant une visite touristique de la ville de Rome.

LES CONSÉQUENCES DU GESTE

Grâce aux objets ou à l'aide de la photographie, la collection devint, accidentellement et discrètement, un moyen d'expression artistique important pendant les années

innovation and the sorry sight of works of art which have just gone out of fashion – these discrepancies became so great in the Sixties that the growing awareness that such a discrepancy existed was itself bound to be reflected in the kind of art that was being produced. Whereas the art-dealers were able simply to soft-pedal on the contemporary art market once they had over-hastily mopped it up, the artists were left holding the baby: they still had the real work of again producing a kind of art which would restore that credibility which guarantees art a privileged share of public attention in society. In order to regain that kind of serious recognition or social "respectability", the *Spurensicherer* were not afraid to exploit to a certain extent the prestige of science, whilst the museum-founders profited from the social standing of the museum as an institution. In modelling themselves on respectable institutions, neither movement was parasitical; even in their imitative aspects they managed to preserve the independence of art by means of parody, criticism or creative misunderstandings. Nevertheless, the tactical value of this patterning on the models of science and museums cannot be overlooked.

These circumstances were most probably responsible for the fact that the Sixties for a brief period, and the Seventies almost in their entirety, were dominated by the phenomenon of collecting, and that Marcel Duchamp with his *objets trouvés* as possibilities of artistic work was re-discovered (though it is by no means certain whether those who most frequently quoted Duchamp were not those who at the same time most completely misunderstood him). The role of mediator between the generations was undoubtedly played by Spoerri, Tinguely and Arman, and it is no coincidence that the latter is mentioned in the introduction written by Heinz Mack for the exhibition "Düsseldorf Artists As Collectors" put on by the Kunstmuseum of that city in 1969: "I can still remember the days when Piene and I used to collect our cigarette-ends so we could hand them over to Arman, the prototypical collector, as material for his accumulations."⁴

SERIAL PHOTOGRAPHY

It was not, however, through the agency of the *Spurensicherer* and museum-founders that the gesture of collecting gained its greatest influence. Other important vehicles were the revaluation of photography in the art world which, in a fruitful clash with the revaluation of collecting which was being undertaken at the same time, helped this form of artistic work to achieve its breakthrough. No medium is suppler than the photograph in its ability to adapt to the collector's intention. The photograph relieves the collector of the many disappointments arising out of the fact that there are certain objects he simply cannot possess without resorting to theft; the photograph makes possible collections of objects which cannot be brought together in one place, and of items whose destruction or decay could not be checked or arrested even by the most ardent devotee. This great scope, embracing a whole spectrum of possibilities, which photography offers in respect of the building-up of collections, has earned the *photoseries* immense popularity among photo-artists.

soixante-dix.

Le travail de l'artiste-collectionneur fut bientôt remis en question à cause de deux événements qui ont contribué à le discréditer: le premier prit la forme d'un torrent d'albums de collection de très grandes dimensions qui, dans le sillage des projets d'avant-garde lancés par la maison d'édition anglaise Matthew, Miller et Dunbar, envahirent le marché. Ils connurent un succès presque instantané. Ces albums ne sont pas tous banals; au contraire, le collectionneur fermait les yeux sur le zèle excessif des maisons d'édition et des photographes qui enregistrent l'évolution de la cuisinière cylindrique de grand-mère à la version moderne à combustion lente d'aujourd'hui, ou collectionnent les réservoirs décorés de motocyclettes et les camions afghans, les jeans brodés ou les représentations de cœurs à travers les siècles et les cultures ou encore, ceux qui suivirent le mouvement avec les représentations de baisers, les jouets de fer-blanc et les intérieurs de cafés français. Les sociétés ouvrent leurs archives: la société française Lefèvre-Utile publie les charmantes affiches et les annonces publicitaires avec lesquelles elle annonçait autrefois ses produits. Les Editions de Chêne de Paris publie la collection des cafés et les archives de la société; la maison d'édition Universe de New York publie *The Kiss* et l'excellent livre intitulé *American Neon*; les maisons Dieter Fricke de Francfort et Abraham Melzer sont responsables de la popularité des flippers et des cœurs et d'autres objets. Les boutiques ne seraient pas si bien garnies de biscuits, de pin-up, de trains modèles réduits, de tatouages, de cartes postales érotiques et d'enseignes de pubs si l'intérêt du public pour ces objets n'était pas si grand. Ces ouvrages et les ouvrages culinaires sont très attrayants et ils ont un trait commun qui constitue une menace à la collection en tant que moyen d'expression artistique: un petit côté mignon, un caractère chic inoffensif. L'aura qui plane autour de ces albums de collection n'est pas une coïncidence.

La tendance à diminuer et à limiter la signification de l'art en adoptant l'approche «emballage-cadeau» porte atteinte au prestige de l'art véritable; encore plus que la satire et l'ironie, elle abaisse les standards élevés de l'art et réduit à une forme triviale ce qui se réclamait d'une signification universelle. L'art est tout aussi impuissant devant le mignon et l'inoffensif que devant le dogmatisme politique.

Le second événement qui a contribué à discréditer la collection en tant que moyen d'expression artistique véritable s'est produit à l'intérieur même de l'art.

Après les projets subtils de Boltanski, de Lang et d'autres qui ont souligné la collection plutôt que de se faire collectionneurs, il fallait s'attendre à ce qu'un artiste émerge pour présenter des collectionneurs. Cette idée se tramait déjà depuis quelque temps; elle se concrétisa dans le travail de l'artiste belge Jacques Lennep. La petite exposition à Aachen (Aix-la-Chapelle) présentait au public un collectionneur étrange: le belge Alfred Laoureux qui conserve les habits ainsi que les figurines et les images du célèbre monument de Bruxelles, le *Manneken Pis*, dans un musée privé dont il est le porte-drapeau, le directeur général et le secrétaire. Ce collectionneur qui a aussi créé le «Prix du Sanglier d'or» décerné aux collectionneurs émérites, tente, comme violon d'Ingres, d'apparaître aussi

Serial photography achieved social respectability in the Sixties thanks to the work of Bernd and Hilla Becher, who established a niche in the art world for the technique of photographic documentation, which had hitherto been slumbering in local folklore museums and the offices of provincial curators, by restricting themselves to series depicting water-towers and pithead-towers. For all the criticism which has been levelled at the Bechers' work, this exemplary function can scarcely be disputed. Until they started their work, the potentialities of artistic photography had been seen rather in the area of dark-room experimentation, photochemical gimmickry and the trick photography of professionals. Artistic photography had early on allowed itself to be rigidly compartmentalised into genres, such as nude photography, child, travel, portrait or landscape photography, each firmly established with its fixed repertoire of motifs, the sheer banality of which really could only be offset by technical wizardry. The re-discovery of serial photography has opened up a new relationship between artistic photography and motif, at the same time very considerably extending its repertoire of motifs. The scope of serial photography is indeed exploited more in the direction of free play than for the purposes of documentation by contemporary photographers, as for instance when Edmund Kuppel in Paris photographs the word "photo" wherever he finds it, or when Helmut Schweizer indiscriminately records the faces of passers-by, sculptures, shop-window dummies, and mosaics, all seen during a sightseeing tour of Rome.

THE CONSEQUENCES AND THE END OF THE GESTURE

The examples could be multiplied; with objects and photographs, collecting accidentally and unobtrusively became an important form of the artistic work of the Seventies.

The work of the artist-collectors was, however, soon challenged by two developments, both of which were instrumental in discrediting it. The first of these developments was embodied in the spate of collector's albums which, in the wake of the pioneer projects launched by the English publishers Matthew Miller Dunbar, flooded the market in unusually large editions and became virtually instant best-sellers. They are not all trite; on the contrary, any collector will turn a blind eye to the excessive zeal of publishers and photographers who document the process of evolution from Grandma's cylindrical stove to the modern slow-combustion model, or who collate decorated motor-cycle tanks and Afghan lorries, embroidered jeans or representations of hearts throughout the centuries and cultures, or who try to jump on the bandwagon with representations of kisses, tin toys and French café interiors. It is also a welcome trend to see firms opening their archives, and the French biscuit firm "Lefèvre-Utile" publishing those charming posters and advertisements of yesteryear with which they used to advertise their products. The *Editions de Chêne*, which published the café collection and the company archive, the *Universe* publishing company in New York, which published *The Kiss* and the excellent book *American Neon*, the publishers Dieter Fricke in Frankfurt and Abraham Melzer, responsible for bringing out

souvent que possible sur les photographies de presse, qu'il collectionne, il va sans dire: il a réussi à se faire photographe par la presse avec 2 000 groupes différents, à des réceptions, des funérailles et autres rassemblements publics. Jacques Lennep n'est pas vraiment un artiste qui collectionne les collectionneurs, il a aussi monté des expositions autour de gens qui ont un rapport particulier avec les objets: un sculpteur de marrons, un cultivateur d'orchidées ainsi qu'un fanatique du football. Grâce à son exposition du collectionneur Laoureux, l'activité de collectionner en tant que moyen d'expression artistique atteint ce qui est probablement l'ultime stylisation car le collectionneur ordinaire, avec tous ses travers, prend la place de l'artiste, ce qui détourne l'attention du public de la personne créatrice pour la diriger vers la multitude des collectionneurs ordinaires anonymes. Alors que la collection, dans le cas des nouveaux réalistes, était toujours un geste dirigé contre la surévaluation de la subjectivité artistique, Lennep élève ce geste à un niveau supérieur qui remplace le collectionneur artistique par le collectionneur ordinaire.

LE COLLECTIONNEUR ORDINAIRE

Cette réévaluation du collectionneur ordinaire est nouvelle dans le milieu artistique, en particulier parce que jusqu'à maintenant, seules les collections d'œuvres d'art méritaient une considération sérieuse alors que toute collection n'était que l'œuvre d'un petit bourgeois. Cette réévaluation de la collection ne constitue toutefois pas seulement un indice de la disparition de la créativité, mais aussi une occasion d'étudier la collection ordinaire.

La première démarche faite dans cette direction fut sans aucun doute celle du Musée des Arts Décoratifs de Paris qui organisa l'exposition «Ils collectionnent...» accompagnée d'un magnifique catalogue (publié par Adrien Maeght). Cette exposition présentait des collectionneurs qui se spécialisaient dans les bouchons de bouteilles, les engins à vapeur, les cafetières, les masques à gaz, les toupies, les tirelires ainsi que des objets plus ou moins courants tels les carrés de sucre, les billets et les poids. On pouvait aussi y trouver des collections plus inusitées: du sable et de la terre provenant du monde entier conservés dans des pots de verre; des groupes étranges de grenouilles en peluche, des commutateurs électriques, des chromolithographies, des dents de cachalot décorées, des étiquettes de vins et de fromages, des robots jouets et des noix de coco sculptées. Une exposition que tous auraient sans doute aimée voir. Elle montrait, avec une certaine bienveillance, que le collectionneur ordinaire n'est finalement pas si ordinaire. L'activité de collectionner apparaît dans des cas comme ceux-ci, comme une forme de déviation répandue fondée sur un manque profond, l'impossibilité de «laisser les choses tranquilles». Alors que l'activité artistique de collectionner était pendant la période de transition représentée par le collage, l'assemblage et l'environnement, fondamentalement pragmatique dans sa conception parce que fondée sur la vague présomption que les articles rassemblés pouvaient encore servir, même si on ne savait pas à quoi exactement, l'activité de collection ordinaire, elle, est dépourvue d'une telle intention puisqu'elle n'est qu'une collection. Cette collection ordinaire est par contre souvent plus étrange et plus

Flippers, Hearts and other items, and all the biscuits, pin-ups, model railways, tattoos, erotic postcards and pub signs – the shops would certainly not be so well-stocked with such items if public interest in them were not so great. And indeed many of them are very attractive books and culinary collections, though there is one thing they have in common, something which makes them a threat to collecting as an artistic activity, and that is the touch of cuteness and innocuous chic – an aura which surrounds these collectors' albums and which is no mere coincidence.

Such tendencies to play down and limit the significance of art by adopting a "gift-wrapping" approach deliver body-blows to the prestige of true art; even more than satire and irony they undermine the high standards of art and reduce something that laid claim to universal significance to a trivial format. Art is just as powerless against the innocuous and the cute as it is against political dogmatism.

The second development which has helped to discredit collecting as a true artistic activity is one within art itself.

After the subtle projects of Boltanski, Lang, and other artists, who quoted collecting rather than actually doing it themselves, it was only to be expected that an artist should turn up who introduced or presented collectors and who instead of making his own collections, presented collectors. This idea, which had been in the air for a long time, assumed a definite form in the work of the Belgian artist Jacques Lennep. His small exhibition in Aachen (Aix-la-Chapelle) presented to the public a bizarre collector, the Belgian Alfred Laoureux, who houses suits of clothes as well as figures and pictures of the Brussels landmark *Manneken Pis* in a private museum, which he presides over in varying functions – as its standard-bearer, its general manager and its secretary. This collector, who has also endowed the "Golden Wild Boar Prize", an award to be conferred on deserving collectors, also endeavours as a sideline to appear on every conceivable occasion in press photos, which of course he also collects: so far he has managed to appear as a member of some 2,000 groups being photographed by the press at receptions, funerals and other public assemblies. Jacques Lennep is not really an artist who collects collectors; he has also exhibited people with other relationships to objects, such as a chestnut-carver and an orchid-cultivator as well as an eccentric football fan. But with his exhibition of the collector Laoureux, collecting as an artistic genre achieved what is probably its ultimate stylisation in that the *normal collector* with all his oddity takes the place of the artist, which draws public attention away from the creative individual and towards the anonymous army of normal collectors. Whereas collecting in the case of the *nouveaux réalistes* was still a gesture directed against the overestimation of artistic subjectivity, this gesture is raised to a higher power by Lennep, who replaces the collecting artist with the normal collector.

THE NORMAL COLLECTOR

This revaluation of the normal collector is something new in the art world, particularly since up to this point it was only the collecting of works of art that was

fascinante que la collection artistique.

L'activité de collectionner ne relève pas seulement de l'impossibilité de laisser les choses tranquilles; elle constitue aussi une forme d'expression personnelle. L'homme s'exprime habituellement par l'entremise de symboles et de produits de sa fabrication qui agissent comme des équivalents objectifs de ce qui est exprimé, mais même des objets trouvés peuvent absorber l'énergie mentale et spirituelle de la personne et se conformer à ses critères esthétiques ou personnels, souvent mieux que les objets qu'elle a elle-même fabriqués. La psychanalyse nous a fourni un certain nombre d'explications en ce qui concerne nos rapports avec les objets dont l'intensité était autrefois attribuée à la folie, mais qui, de nos jours, sont interprétés par les psychanalystes comme le résultat d'un échec dans notre développement sexuel: ces rapports sont maintenant considérés comme des formes de fétichisme où le collectionneur ne peut simplement pas se passer de certains objets dont il doit en conséquence constamment s'entourer. Il est certain que la psychologie de l'activité de collection n'est pas uniquement fondée sur les études de cas d'obsession pour des objets; il serait en effet malheureux de généraliser en voyant le rapport entre le collectionneur et ses objets seulement en termes de fétichisme mais il est certain que le choix d'un objet ne relève pas uniquement de la coïncidence; il peut être expliqué par le collectionneur lui-même comme une tentative symbolique d'auto-réalisation. La psychologie de l'activité de collection est tout de même dans un triste état. L'ouvrage de Adolph Donath intitulé *Psychology of Art Collecting*, qui ne rend en aucune façon justice à son titre, passe sous silence la façon dont certains objets sont catégorisés, préférant poser comme principe l'instinct primitif et irrésistible de collectionner les œuvres d'art. Dans cette zone grise des instincts et des besoins de l'homme remontant jusqu'à l'Âge de la pierre, de nombreuses tentatives d'explication psychologique du phénomène de collection et du choix des objets par le collectionneur ont échoué, et les meilleures explications qu'on ait pu offrir vont des simples notions de propriété aux valeurs éternelles.⁵

Comment une personne en arrive-t-elle à collectionner des stylos à encre ou des parapluies en oubliant même de calculer le coût des petites annonces dans les journaux? Quiconque ouvre le *Sammler Journal* (Journal du collectionneur) et en examine les petites annonces serait étonné de la nature et de la variété des objets de collection: dessous de dentelle, fleurs artificielles, briquets, feuillets de mode d'emploi, microscopes, certificats d'actions périmés, reliques, tables de billard, orgues de Barbarie, bandes dessinées de Mickey Mouse et machines à écrire. On y rapporte le vol d'une collection de 234 épingles à cravate et un collectionneur de sceaux y montre ses spécimens les plus intéressants. Dans ce contexte, la thèse de la motivation qu'entraîne la valeur élevée de revente ne va pas très loin; après tout, on ne peut vendre que ce qu'un d'autre veut bien acheter, ce qui nous ramène au point de départ. La thèse de la convention parfois avancée dans le cas des collections de timbres, d'horloges, d'antiquités et de sous-verres de bière ne tient pas non plus. Ces deux thèses sont particulièrement vaines et mal fondées

considered deserving of serious consideration, whilst anything else was decried as the pursuit of the petty bourgeois. But the revaluation of collecting is not only an index of the exhaustion of creativity but also a chance to study and pay tribute to normal collecting. The first step in this direction was no doubt that made by the Musée des Arts Decoratifs in Paris, which put on the exhibition "Ils collectionnent..." (They collect...) and put out a beautiful catalogue to go with it (edited by Adrien Maeght). This exhibition presented collectors who had taken it into their heads to specialise in bottle-tops, steam-engines, coffee-pots, gas-masks, humming-tops, savings-tins as well as more or less ordinary collector's objects such as sugar cubes, tickets and sets of weights. Alongside these could be seen more unusual collections: a collection of sand and soil from all over the world stored in glass jars, bizarre groups of stuffed frogs, electric switches, chromolithographs, decorated sperm-whale teeth, wine and cheese labels, robot toys and carved coconuts; an exhibition one would have loved to see. It showed, with indulgent benevolence, that the normal collector really is not quite so normal after all. Collecting appears in cases like this as a widespread form of deviant behaviour based on a pronounced lack of ability, i.e. the inability to "let sleeping things lie". Whereas artistic collecting during the period of transition represented by collage, assemblage and environment was still fundamentally pragmatic in conception, being based on the vague assumption that the items picked up might come in useful for something, even if one didn't yet quite know for what exactly, normal collecting is devoid of such an intention, since all that comes of it is – a collection. That collection may, however, be more bizarre and more fascinating than the results of artistic collecting.

And yet collecting is not solely based on the inability to let sleeping things lie. It is also a form of self-expression. The normal way of expressing oneself is via symbols and one's own products, which act as objective equivalents of what is to be expressed, but even ready-made things can absorb mental and spiritual energies and comply with aesthetic or personal interests, often better than things of one's own making. Psychoanalysis has provided several insights into the question of our relationships to objects, the intensity of which used to be ascribed to insanity but which analysts now interpret as the result of failures in sexual development: such relationships have come to be regarded as forms of fetishism, in which the collector simply cannot do without certain objects, which he must consequently have about him constantly and within easy reach. Of course, the psychology of collecting is not concerned solely with such case-studies of object-obsession, and it would indeed be an unfortunate generalisation to see every relationship between a collector and his objects in terms of fetishism, but it is certainly beyond doubt that the choice of an object is more than mere coincidence and that many a collection can be deciphered by its owner himself in the course of time as a symbolic attempt at self-realisation. Still, the *psychology of collecting* is in a pretty sorry state. Adolph Donath, for

lorsque l'on considère l'engouement soudain pour certains objets qui devient en peu de temps le violon d'Ingres national, comme ce fut le cas pour les collections de canettes de bière aux États-Unis. Alors qu'en Allemagne le collectionneur de canettes de bière est plutôt rare dans les cercles de collectionneurs, l'amateur américain peut se procurer le *Beer Can Collector's Bible*, un catalogue de 3 420 illustrations le renseignant sur la façon de distinguer les objets authentiques des faux et à dater les canettes d'après leur mode d'ouverture.

Lorsque le collectionneur est motivé soit par la convention, soit par l'appât du gain, il ne s'agit plus réellement d'une véritable collection, surtout lorsque l'enjeu final est connu à l'avance. L'aura de monotonie qui émane des albums de timbres vides où un espace est réservé pour chaque timbre indiquant clairement quel timbre doit y être apposé, caractérise bien d'autres domaines de l'activité de collection où la collection est reléguée au rang des acquisitions programées par l'existence de produits fabriqués dans le seul but de devenir des «pièces de collection». L'art de collectionner implique un certain élément de surprise; le collectionneur ne devrait pas savoir à l'avance ce qui l'attend lorsqu'il décide, par exemple, de collectionner des appareils de radio, même s'il est évident que seuls les radios feront l'objet de sa collection. L'apparence de ces appareils, la manière et l'endroit où le collectionneur les dénichera ainsi que le montant d'argent qu'il lui en coûtera sont tous des aspects qui font intrinsèquement partie du rituel de l'activité de collectionner. Il s'agit en fin de compte d'organiser les coïncidences. Les seuls objets intéressants à collectionner sont ceux qui ne sont pas faciles à trouver mais qu'on peut tout de même découvrir par accident et au moment où on s'y attend le moins. Cette façon de collectionner est une assurance contre l'ennui; un jeu de hasard. En plus de combattre l'ennui, le stock d'objets accumulés au cours de cette activité de collection contribue aussi à donner au collectionneur un sentiment de sécurité, l'impression qu'il a gardé une poire pour la soif. Qu'y a-t-il de plus intéressant, en effet, qu'une collection d'objets similaires qui, malgré, et même à cause de leurs similitudes, sont en même temps différents les uns des autres d'une myriade de façons subtiles.⁶ L'infini variété des objets faisant partie de la collection doublée de l'attrait de chacun d'entre eux contribuent à faire naître chez le collectionneur un véritable sentiment de satisfaction, sentiment qui, chez l'amateur sérieux, remplace l'étonnement ressenti par le profane lorsqu'il se rend compte du nombre d'objets pouvant constituer une collection de jouets de fer-blanc, de radios, d'épingles à cravate ou de statuettes représentant des aigles.

En plus de l'assurance contre l'ennui et grâce à l'agencement des coïncidences ainsi qu'au plaisir retiré de la variété, l'activité de collection constitue aussi une tentative de se créer une identité par l'entremise d'objets en s'adonnant à une activité complémentaire du processus de collection: son profil occupationnel et social. Dans ce cas, la collection constitue une forme de résistance. Normalement, l'individu n'acquiert une certaine identité sociale et personnelle qu'à travers son travail. Ce phénomène n'est pas nouveau et il était, à certaines périodes de l'histoire, beaucoup plus marqué qu'il ne l'est

instance whose *Psychology of Art Collecting* at no point does justice to its title, simply does not even bother to discuss how certain objects come to be selected, preferring to postulate instead a primal and irresistible drive to collect works of art. In this twilight zone of instincts and drives, of Stone Age-style hunters-and-gatherers, many attempts to provide psychological explanations of the phenomenon of collecting and the collector's choice of objects unfortunately come to grief, whilst the best that is offered is simply the tracing back of petty notions of property to the heaven of eternal values.⁵

So how does a person come to start collecting fountain-pens or umbrellas and to stop counting the cost of inserting the appropriate "Wanted" ads in the press? Anyone who opens the *Sammler-Journal* (Collector's Journal) and scrutinizes its small ad columns will be amazed to see just what sort of things and what a tremendous variety of things people collect: lace undies, artificial flowers, cigarette-lighters, sets of instructions for use, microscopes, worthless share certificates, relics, billiard tables, barrel-organs, Mickey Mouse comics and typewriters. The theft of a collection of 234 tie-pins is reported, and a collector of seals displays his finest specimens. In such a context the explanation that motivation is supplied by the prospect of high re-sale values does not cut much ice; after all, one can only sell what somebody else wants to buy, which leaves the question wide open again. Neither is mere convention, which is sometimes adduced in the case of stamp-collectors, or the collectors of clocks, antiques and beer-mats, an adequate explanation. Convention and market value prove particularly worthless and invalid as explanations in the face of collecting crazes which arise from nowhere and then within a very short time become mass hobbies, as was the case with the collecting of beer-cans in the USA. Whereas in Germany a beer-can collector is pretty much a rarity on the periphery of the collectors' mats, the American aficionado can already avail himself of the *Beer Can Collector's Bible*, a catalogue of 3420 illustrations which helps him to distinguish forgeries from the genuine article and to date items on the basis of types of opener.

In those areas of collecting where convention and market value quite clearly do serve to motivate the collector it is in any case no longer a case of genuine collecting, especially when the final state of the completed collection is already fixed in advance. The aura of dreariness which emanates from those empty stamp albums in which the appropriate space for every stamp is reserved with a clear pre-printed indication as to which stamp is to be stuck in where, is characteristic of many other areas of collecting in which collecting is degraded to the status of a species of time-tabled acquisition by the existence of products which are manufactured for the express purpose of becoming "collector's items." The art of collecting demands the element of surprise; the collector should not be allowed to know right from the outset what lies in store when he decides for instance to collect radios, even though it is clear that it is only radios he is going to collect. What those radios are going to look like, how and where the collector is going to ferret them

aujourd'hui. Par contre, la vie professionnelle est de nature tellement abstraite de nos jours, que même si on y trouve une certaine identité sociale, cette identité n'a que peu de valeur. L'activité des cols blancs et des cols bleus n'est qu'un processus de répétition fragmenté sans but et celle du professeur ne donne presque aucun résultat. Cette *productivité sans produit* diffère du type de travail où l'on peut admirer le résultat concret de ses efforts. La popularité croissante de l'activité de collection comme violon d'Ingres peut fort bien être le résultat de la disparition des types d'occupations où l'ouvrier fabriquait un produit concret qui à son tour constituait une compensation tangible du temps consacré au travail. Le fait que ce soit chez les médecins et les avocats que l'on retrouve le plus grand nombre de collectionneurs ne fait qu'appuyer cette hypothèse.

La création d'un objet constitue une des formes anachroniques d'activité de laquelle résulte un produit tangible. L'activité de collection des œuvres d'art peut être considérée comme une activité compensatoire parce que le travail artistique est reconnu comme l'activité créatrice autonome par excellence et parce que l'acquisition du produit de cette activité offre la promesse d'une compensation spéciale. Cette interprétation perd toutefois une certaine crédibilité lorsqu'il s'agit des chefs de file chez les collectionneurs d'art qui, presque sans exception, sont propriétaires ou au moins propriétaires associés, peuvent admirer le résultat de leurs investissements, ces produits que l'ouvrier d'usine ou le commis de bureau ne voit jamais. Il n'est pas infamant de souligner que pour ce qui est des principaux collectionneurs d'art de la République fédérale d'Allemagne, par exemple, ces produits ne sont pas toujours décoratifs ou prestigieux. Même en faisant un grand effort d'imagination, on ne peut pas dire que les crèmes capillaires et le chocolat soient des produits dont on puisse être fier; il ne faut en conséquence pas s'étonner que ces industriels deviennent des collectionneurs d'art. Il y a soixante ans, Emil Waldmann soulignait dans son livre *Collectors and the Like* (Les collectionneurs et leurs semblables) qu'il n'y a pas de raison d'accuser un collectionneur d'art de fabriquer de la margarine, et que ce genre de propos ne fait que rejaillir sur le critique. La fréquence de ces situations contribue toutefois à expliquer la croissance des collections imposantes d'art moderne au cours des quelques dernières années.⁶ On ne peut en douter, l'activité de collection est une question de prestige, non seulement dans le choix des objets (dont les œuvres d'art et les sous-verres de bière occupent respectivement les deux extrémités de la gamme) mais aussi en termes de ce que le collectionneur possède, de l'étendue et de la variété de sa collection.

Ces hypothèses, qui s'appliquent à l'activité de collection en général, relèvent de la psychologie sociale. La psychologie individuelle ne peut traiter que de collections précises et pour cette raison, elle doit être laissée au collectionneur lui-même, si la question l'intéresse. En ce qui concerne l'aspect anthropologique de la collection, les lieux communs de cette discipline ont déjà été abondamment critiqués; ils se sont multipliés dans une proportion inverse au manque d'intérêt pour l'historique de la collection.

out, how he is going to keep the price down – all these things are an intrinsic part of the ritual of collecting, which all boils down to a matter of the *organisation of coincidences*. The only objects which can be considered worth collecting are those which are not easy to find but which are likely to be discovered incidentally and unexpectedly; collecting along these lines is an effective life-insurance policy against boredom, it is a game of chance. Not only the activity but also the stocks accumulated in the course of time equip the collector well to combat dullness, lull him into a *genuine* sense of security based on the awareness of having saved something up for a rainy day. For what is more interesting than a collection of similar objects which despise or even because of their broad similarities at the same time differ from one another in a myriad of subtly nuanced ways? The infinite variety of the objects constituting the collection combines with the attraction of the individual items to provide a veritable pleasure, which in the case of the true enthusiast takes the place of that astonishment felt by the layman when he realises for the first time how many objects could be unearthed to create a collection of tin toys, radios, tie-pins or eagle statuettes.

Apart from this insurance against boredom thanks to the organisation of coincidence and this pleasure in infinite variety, collecting is of course also an attempt to achieve an *identity* via objects, by pursuing an activity additional to the process of acquiring one's occupational and social profile. In this case collecting is a species of resistance. In the normal course of events it is through one's occupation and work alone that the decisive contours of one's social and personal identity are laid down. There is nothing to be said against this phenomenon insofar as it has always been that way, and may indeed have been even more marked in earlier periods of history than it is today. On the other hand, though, one's professional life in modern society is so abstract and "second-hand" that whilst an identity does emerge from it, this identity remains pretty stunted. The productivity of the white- and blue-collar worker is a process of fragmentary repetition without any object and that of the teacher remains almost entirely without any result. This *productivity without a product* is a different form of work from that which has something to show in the shape of a fabricated object. The widespread popularity of collecting as a leisure pursuit or hobby might well be connected with the loss of those forms of work which used to result in the creation of concrete products, which in turn served as some sort of visible compensation for the time spent at work. This thesis is only too clearly substantiated by the fact that it is typically among practitioners of medicine and the law that the relatively largest numbers of collectors are to be found.

The creation of art is one such anachronistic form of work resulting in a tangible product. The *collecting* of works of art can be all the better understood as a compensatory activity because artistic work is elevated to the status of *the* creative and autonomous activity *per se* and because the acquisition of the product of such activity consequently holds out the promise of especial compensation. This interpretation does, however, lose its

L'HISTORIQUE DE LA COLLECTION

L'historique de la collection est marquée par un phénomène de changement continu quant à la nature des objets jugés dignes de collection. La liste des objets collectionnés a varié considérablement et fréquemment au cours des siècles. A ces stades de développement social au cours desquels la collection ne constituait plus seulement une accumulation d'objets ou des objets consacrés au culte, l'histoire de la collection devint l'histoire d'une attitude *constante* envers une *variété* d'objets. Bien que cette attitude entraîne une généralisation anthropologique, elle ne fait qu'en valider un aspect: dans le domaine de la collection des œuvres d'art plus précisément, l'activité de collection peut être décrite jusqu'au XX^e siècle compris comme la conservation de butin.⁷ Mais, encore une fois, la généralisation dissimule une distinction importante: pendant que Vivant Denon, principal collectionneur d'art pour Napoléon, suivait immédiatement derrière le front pour sélectionner parmi les collections des princes allemands les tableaux de choix de la Renaissance afin de les expédier à Paris, les œuvres des peintres du Moyen Âge traînaient dans les égoûts de la cité conquise de Cologne. C'est là que les frères Boisserée et Ferdinand Franz Wallraf s'en sont emparés. Les conquérants français ne les avaient pas considérés dignes de collection et il faut souligner le travail extraordinaire de collection de Wallraf qui a empêché la destruction de ces œuvres d'art. Wallraf et les frères Boisserée étaient stimulés dans leur activité de collection, plus par le fait que l'art était en danger que par l'art lui-même. Les anciens tableaux étaient en fait en mauvais état bien avant l'occupation française: «Les toiles des anciens maîtres allemands étaient parfois transformées en persiennes ou en dessus de table, utilisées comme bois de chauffage ou encore pour réparer un colombier ou un poulailler.» Même Wallraf était considéré comme un original, et les tableaux des anciens maîtres allemands ne constituaient *qu'une de ses collections*. On peut par contre, décrire les Boisserée comme des spéculateurs patriotiques. Pendant que les tableaux de la Renaissance, souvent des copies de l'original, décoraient les collections principales, les toiles des anciens maîtres allemands n'avaient pas encore accédé au statut d'«art» pour le collectionneur. On mit beaucoup de temps à accepter les tableaux baroques comme œuvres d'art dignes de collection. Ces diverses vagues dans la collection constituent un indice des diverses façons de traiter l'art à différentes époques. On peut retrouver dans notre société non seulement les formes de culture de collection les plus développées, mais aussi la conception de l'art la plus large de toute l'histoire de la collection artistique, si large en fait, qu'il devient presque impossible de l'utiliser de façon précise. Le fait que bien des choses qui n'ont été considérées comme des objets d'art qu'à la suite d'un processus long et complexe soient maintenant intégrées aux collections d'art, constitue une preuve que l'art approche de *son seuil de croissance*. Les artistes empruntent à des domaines dont les produits relèvent de d'autres stratégies de collection: les musées folkloriques et anthropologiques, les collections d'antiquités, les musées de sciences naturelles et les autres musées spécialisés. Une des méthodes importantes dans l'art d'aujourd'hui consiste tout simplement à

validity when applied to leading art collectors of our day and age, who are almost without exception the owners or at least joint proprietors of large industrial undertakings and who therefore, being the overall producers, do have something to show for the work they invest, namely, those overall results and products which remain invisible to the individual factory and office-worker. It is not defamatory to point out that in the case of the leading art collectors of the Federal Republic of Germany, for instance, these products are by no means decorative and prestigious. Haircream and chocolates are not by any stretch of the imagination products to be proud of, and thus the use of surplus value to set up art collections is only understandable. Sixty years ago, Emil Waldmann emphasised in his book on *Collectors and The Like* that it is no argument against an art collector to say that he manufactures margarine, and indeed that kind of malicious criticism would merely reflect on the critic. Even so, the fact that such links frequently exist goes quite a long way towards explaining the imposing collections of modern art which have grown up in the last few years.⁶ There can indeed be no doubt that collecting is a matter of prestige, not only with regard to the choice of object (with works of art and beer-mats roughly marking the upper and lower ends of the scale respectively), but also in respect of what the collector owns, in terms of the scope and variety of his collection.

These assumptions, which are valid for collecting in general, belong to the field of the social psychology of collecting. Individual psychology can only cope with concrete collections, and as such is perhaps a matter to be left up to the collector himself, if it interests him. As for the anthropology of collecting, the platitudes of that discipline have already been criticized; they have flourished to the same extent as the *history* of collecting has been neglected.

THE HISTORY OF COLLECTING

The history of collecting is characterised by a process of continuous change with respect to what was considered worth collecting at any given point in time. The canon of collected objects has varied considerably and frequently in the course of the centuries. In those stages of social development in which collecting was no longer concentrated in the accumulation of stocks and supplies and in places of worship, the history of collecting began as the history of a *constant* attitude towards *varying* objects. Although this attitude provokes the anthropological generalisation, it only grants its validity in one respect: precisely in the sphere of the collecting of works of art, collecting can be described as the preservation of booty up to and even including the twentieth century.⁷ But here too the generalisation conceals the crucial distinction: while Napoleon's top art collector Vivant Denon was immediately behind the front line selecting the choicest Renaissance paintings from the collections of German princes for deportation to Paris, the works of mediaeval painters were lying in the gutter in the conquered city of Cologne, and it was from the gutter that the Boisserée brothers and Ferdinand Franz Wallraf were able to snatch them up. For the French conquerors they did not

transférer et à transposer les objets et les concepts de ces musées spécialisés aux musées d'art; ce type d'emprunt représente la moitié des activités des *Spurensicherer*. Ce développement a eu pour effet de réhabiliter les collections spécialisées dont le charme en relègue la valeur artistique au second rang. Ces collections sont les descendants naturels des salles d'art et de merveilles et des vitrines de curiosités des XVI^e et XVII^e siècles qui logeaient sous un même toit de nombreux objets plus tard qualifiés d'hétérogènes. En rétrospective, l'assemblage de ces collections peut sembler être une tentative de recherche expérimentale pour trouver des liens logiques entre ces objets, une recherche aux résultats étranges à cause de la nature emmêlée, magique, scientifique, religieuse et frivole de ces liens. La richesse et la variété de ces collections de curiosités — livres et animaux de peluche, masques et matériel de magicien, images et butin de guerre, armes et armures, fossiles et squelettes d'animaux — nous donnent une idée des ténèbres qui entouraient ces collections d'avant le Siècle des Lumières. Gustav Klemm décrit succinctement les origines de ces vitrines de curiosités en se référant à l'histoire de l'expansionnisme colonial européen, des croisades et des conquêtes coloniales. On a nié à ces salles le droit de recevoir toutes les curiosités rapportées en Europe au moment où les sciences furent élevées au statut de connaissances intellectuelles du colonialisme ayant pour résultat de diviser en collections spécialisées ce qui était autrefois uni. Des collections zoologiques, botaniques, ethnologiques, historiques et physico-technologiques, pour emprunter la terminologie de Klemm, bref, les collections scientifiques remplacèrent les salles de merveilles. Alors que ces dernières avaient bien servi la curiosité, la magie et le plaisir, les collections spécialisées apportaient leur contribution à la domination éclairée du monde. Incidemment, le processus au cours duquel l'activité de collection dans le domaine de l'art émergea comme activité autonome demeure encore aujourd'hui inexplicable, bien que l'on puisse s'attendre à une recherche plus élaborée sur ce phénomène, entre autres, une explication de l'histoire de l'esthétique qui, en fait, représente une manifestation récente de ce processus.

Certaines collections étranges ont survécu au Siècle des Lumières dans les maisons des alchimistes, des herboristes, des barbiers-chirurgiens et dans les musées spécialisés en objets de pays étrangers. Avec l'avènement du Siècle des Lumières, la collection fut soumise à la rationalité scientifique et seuls l'art et l'histoire demeuraient comme systèmes de référence grâce auxquels on pouvait justifier les musées non-scientifiques. Ces institutions non-scientifiques furent finalement acceptées au XIX^e siècle dans les milieux scientifiques. Les artistes-collectionneurs d'aujourd'hui jouent un rôle spécial: ils restaurent le *désordre* dans un domaine sur-organisé, trop ordonné. Ils constituent le canon de ces collections scientifiques mais ils s'opposent, en plus de les critiquer, à la sobriété et au pédantisme excessifs du système scientifique. L'inventaire que constitue la collection a tout de même été préparé d'après les notions changeantes de l'analogie. Pour les princes de l'époque pré-scientifique, les minéraux et les animaux exotiques étaient suffisamment analogues pour être juxtaposés alors que, dans le contexte des collections

rate as worth collecting, and Wallraf was an extraordinary collector in saving these works from destruction.

So Wallraf and the Boisserée brothers were stimulated in their collecting less by art itself than by its being endangered, and indeed even before the French occupation the old pictures were badly off: "Occasionally canvases of German Old Masters were converted into window shutters and table-tops, used as firewood or to repair dovecotes and hen-houses." Even Wallraf was still regarded as a crank, and he collected the German Old Masters only among other things. The Boisserées on the other hand can already be fairly described as patriotic speculators. And so, whereas Renaissance paintings, in the form of several forgeries of the particular original, were already decorating diverse princely collections, the painting of the German Old Masters had not yet been accepted into the collector's category of "art", and even Baroque painting took a long time to become acknowledged as worth collecting. These collecting fashions are an index of the way in which art has been so differently understood in different ages. In our society we find not only the most highly developed form of collection culture, but at the same time also the widest and most comprehensive conception of art in the entire history of art collection — indeed, this comprehensive conception is so wide that it is already becoming difficult to still use it in a precise sense. The fact that much is nowadays integrated in art collections that only came to be declared to be art after a long and complicated process does indeed show that art is approaching the *limits of its growth*. Artists are poaching on preserves whose products are due to other collecting strategies, in museums of folklore and anthropology, collections of antiques, museums of natural science and other specialised museums. An important methodical step in today's art quite simply consists in transferring and transposing things and concepts from these specialised museums into art museums — half the activities of the *Spurensicherer* live off this kind of poaching. The advantage of this development is a rehabilitation of the specialised collections, whose charm frequently puts that of the artistic quotation in the shade. These specialised collections are the natural descendants of those chambers of art and marvels, and of those curiosity cabinets of the sixteenth and seventeenth centuries which still housed under one roof many things which later eras classified as heterogeneous. In retrospect, the assembling of these collections looks like a tentative experimental searching for sensible connections, a searching whose results were so curious because the connections were still frivolous, so tangled — magical and scientific, religious and frivolous. The wealth and variety of items united by these collections of oddities — books and stuffed animals, masks and magician's equipment, pictures and spoils of war, weapons and suits of armour, fossils and animal skeletons — give quite an inkling of the obscurity surrounding these pre-Enlightenment collections. Gustav Klemm describes the origins of these curiosity cabinets in one breath by reference to the history of European colonial expansion, the crusades and colonial conquests. These chambers of art and marvels

et des musées d'aujourd'hui, les analogies sont exclusivement du ressort de l'épistémologie et des disciplines scientifiques. Contrairement à ce système d'organisation rationnel partisan, les artistes-collectionneurs ont réhabilité la collection en tant qu'activité qui ne fait pas que créer des liens, mais qui les conteste et s'en amuse d'une manière tellement arbitraire que l'on en vient à se demander si ce ne sont précisément pas les liens les plus évidents qui sont les plus absurdes.

LES MUSÉES D'ARTISTES

Klaus Hoffmann réclame avec indignation les droits d'auteur pour cette idée et c'est en effet au tout début qu'il créa, avec la collaboration de Tim Ulrichs, *le plus petit musée du monde, Taboo Format*. La question est de savoir si l'idée est d'une telle importance qu'il vaille la peine de se quereller pour savoir qui en est le responsable. De toute manière, Herbert Distel fut celui chez qui cette idée connut le plus grand succès, et son *Drawer Museum* (Musée à tiroirs) est une pièce assez impressionnante. Logé et bâti graduellement dans une boîte de bobine de coton usagée, qui est elle-même une véritable pièce de collection, le musée présente une collection importante d'œuvres d'art miniatures d'un centimètre, offertes ou expressément créées pour le musée par les artistes les plus importants de l'époque. Le charme délicat de ce musée à tiroirs le rend toutefois susceptible à la critique: il rappelle vaguement l'inoffensif train miniature et comme tous ces jouets, il éveille chez le spectateur les mêmes sentiments douillets que suscitent tous les types de miniatures. Bien que Distel ne cherche pas à imprégner l'aspect mignon et bizarre de son musée de fausses dimensions de sens, le détachement en apparence ironique du monde de l'art qui supporte cette hypothèse s'avère, lorsqu'on y regarde de plus près, très minimal, trop peu important en fait.

Ce qui rend la beauté et, admettons-le, le grand charme de ce musée miniature si discutables, c'est le moment où il a été construit et exposé. Dans la courte histoire des musées d'artistes, le musée à tiroirs marque le début d'une phase de restauration: il utilise un mode de travail discutable dans un but indiscutable, et d'une façon trop sophistiquée, il intègre les concepts opposés des *createurs de musées*. Le musée à tiroirs est en effet une miniature, dans le sens qu'il n'est qu'un *modèle réduit du vrai musée*. Mise à part l'atteinte portée aux formats excessifs du Pop Art et du photoréalisme utilisés par Hoffmann et Ulrichs, tous les autres principes que le monde de l'art prend pour acquis s'en tirent impunément. L'art apparaît comme un produit isolé que l'on peut déposer dans un lieu d'entreposage spécial «fait sur mesure» et qui, dans ce lieu, représente, d'une façon exemplaire, l'œuvre complète d'un artiste. Il ne s'agit pas de parodier le principe de la collection mais de le rendre plus tolérable; de le raffiner par le biais du modèle réduit.

CECI N'EST PAS UN MUSÉE

L'œuvre de Marcel Broodthaers par contre attire l'attention sur les découvertes les plus importantes de la théorie et de la sociologie de l'art, ces découvertes qui ont dans le passé rendu misérable la vie des surréalistes et de leur mentor, Marcel Duchamp, parce qu'ils avaient découvert

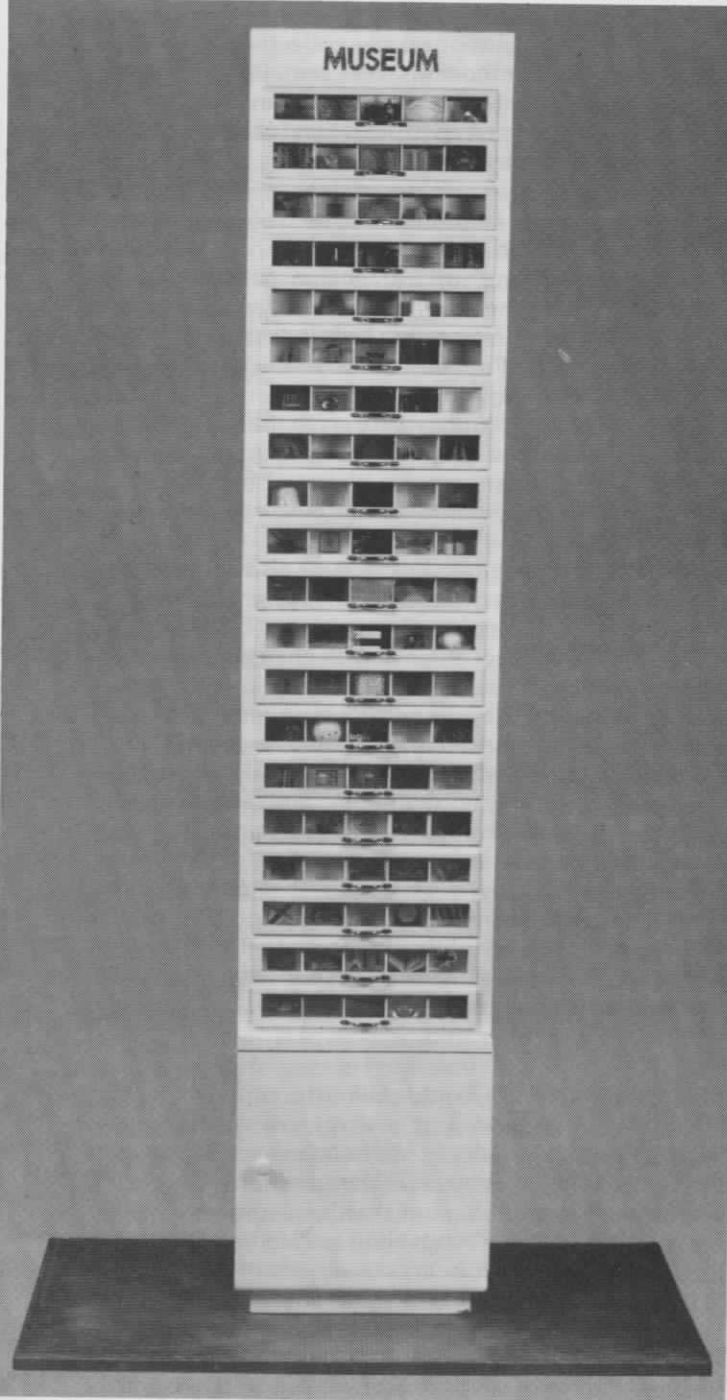
were deprived of their right to act as the first receptacles for all the curiosities flowing back into Europe when the sciences were promoted to the status of providing the intellectual equipment of colonialism, with the result that now what used to be united was split up into specialised collections. Zoological, botanical, ethnological, historical and physical-technological collections, to borrow Klemm's terminology, in short, scientific collections superseded the chambers of marvels, and whereas the latter had served the need of curiosity, magic and pleasure, the specialised collections now began to make their contribution to the enlightened domination of the world. Incidentally, to this day the process whereby in the course of this splitting-up the collecting area of art emerged as an autonomous one remains uncharted, although much might be expected of an investigation into this process, not least an explanation for the history of aesthetics, which is a late reflection of this process.

Curious collections survived the Enlightenment only as marginal instances, in the houses of the alchemists, and herbalists and barber-surgeons, and in museums specialising for instance in overseas items. With the advent of the Enlightenment collecting was subjected to scientific rationality, only art and history remaining as frames of reference within which the foundation of non-scientific museums could be justified. But even these latter institutions were given the full scientific treatment in the nineteenth century. Consequently today's collecting artists acquire a special function: they are restoring a *lack of* order to this overorganised, overtidy terrain; they are not only criticising the canon of these scientific collections but they are also opposing the excessive sobriety and pedantry of the scientific form. The inventory of which a collection consists has after all been established in accordance with changing notions of *analogy*. For the princes of the pre-scientific age minerals and exotic animals were analogous enough to one another to be juxtaposed, whereas in the context of today's collections and museums the analogies are exclusively those of epistemology and of scientific disciplines. In contrast to this one-sidedly rational system of organisation, the collecting artists have rehabilitated collecting as an activity which does not only establish connections but also challenges them and plays around with them in such an arbitrary fashion that one ends up wondering whether it is not precisely the most self-evident connections that are the most absurd ones.

ARTIST'S MUSEUMS

Klaus Hoffmann indignantly claims the copyright for this idea and it was indeed at a very early stage that he together with Tim Ulrichs realised the *smallest museum in the world — format taboo*. The question is, however, whether the idea is so good that it is worth quarrelling about who had it first. At any rate it is Herbert Distel who has had the greatest success with this idea, and his "Drawer Museum" really is quite an impressive affair. Housed and gradually built up onwards in a discarded cotton-reel case, which itself is virtually a museum piece, it shows an extensive collection of centimetre-scale miniature works of art, put at the collector's disposal or

que le destin des œuvres d'art, leur «postérité», ne correspondait que très rarement aux intentions de production de l'artiste. Cette découverte peut conduire à la résignation, mais elle peut aussi conduire à une autre forme d'art qui élève la situation et la fonction sociale précises de l'art au statut de *thème*, comme le fait Hans Haacke. Cet art ne peut, bien entendu, être considéré que comme *technique*, comme une façon particulière de traiter les objets et les processus; il ne peut plus être considéré comme *la somme de produits fabriqués*. Le musée d'art représente l'incarnation de cette autre conception de l'art aujourd'hui périmée. Marcel Broodthaers en a fait le thème d'une



Herbert Distel: *Museum of Drawers*

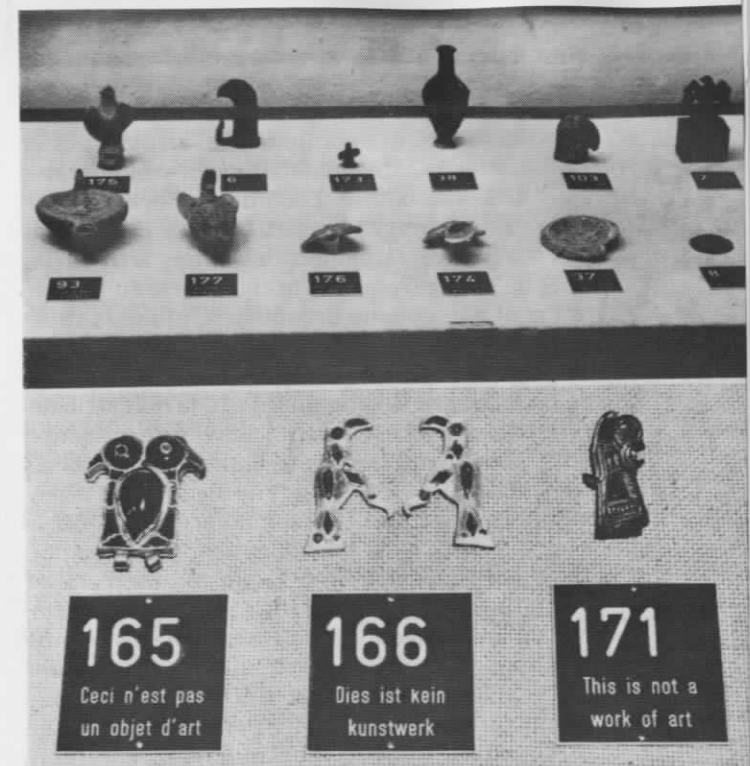
expressly created for the purpose by the greats of the current art scene. The charming daintiness of this drawer museum does, however, render it somewhat susceptible to criticism, too: it is a little reminiscent of the innocuous, for example of the model railway, and like such playthings it can count on arousing those cosy feelings which any miniature triggers off in the observer. Although Distel makes no attempt whatsoever to imbue the cute and droll with any false dimensions of significance, the apparently ironic detachment from the world of art, which sustains this idea, proves on closer examination to be very minimal, too small, in fact.

What makes the beauty and the – admittedly, enormous – charm of this miniature museum so questionable is the point in time at which it was made and shown. Within the short history of the artist's museums the drawer museum marks at a very early stage the beginning of a phase of restoration: it exploits a critical mode of work for uncritical purposes and in an over-sophisticated way integrates the opposing positions of the artistic *museum-founders*. The drawer museum is indeed a miniature, in the sense that it is merely a *scaled-down version of the usual*. Apart from the ironic side-swipe at the format excess of Pop Art and of the photorealists which Hoffmann and Ullrich had in mind, all the other things which the art world takes for granted get off scot-free. Art appears as an isolated product, which can be deposited in a specialised, "custom-built" storage place and which there represents, in exemplary form, the complete *oeuvre* of an artist. This principle of collecting is not parodied but rather made more tolerable by means of *understatement*; it is refined by means of a reduction in scale.

THIS IS NO MUSEUM

In the work of Marcel Broodthaers, on the other hand, the most important findings of the theory of art and of the sociology of art are brought into sharp focus – those findings which already made the artist's life a misery for the Surrealists and their mentor Duchamp, because they recognised that the fate of works of art, their "posterity", only in the rarest cases tallies with the production intentions of the artist. This realisation can lead to resignation, but it may also lead to a different kind of art which elevates the awareness of its specific social situation and function to the status of *theme*, as Hans Haacke does. This art can, however, only be understood as a *technique*, as a particular way of treating objects and processes; it can no longer be understood as the sum of especially formed products. The embodiment of this second, now superseded conception of art is the art museum, which Broodthaers made into the theme of an experimental and sarcastic technique. The outcome of this procedure was the exhibition "The Eagle from the Oligocene up to the Present Day", mounted in the Düsseldorf Kunsthalle. This exhibition, in which Broodthaers' fictitious museum, the *Musée d'Art Moderne*, temporarily assumed a real shape, having hitherto only existed in quotations and allusions and on packing-cases, demonstrated in a playful and yet at the same time monumental manner the whole gamut of possibilities provided for artistic ac-

technique expérimentale sarcastique. Le résultat de cette technique, une exposition intitulée *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, fut présenté au Kunsthalle de Düsseldorf en Allemagne. Cette exposition dans laquelle le musée fictif de Broodthaers, le *Musée d'Art Moderne*, prend forme, n'ayant existé auparavant que par des références et des allusions et sur des caisses, représente d'une façon amusante et monumentale toute la gamme des possibilités que signifient, pour l'activité artistique, la collection et l'exposition. La fixation monomane à l'aigle perd toute trace de superficialité psychologique ou politique face à la vaste richesse d'une variété infinie des représentations de l'aigle, au-delà de sa signification symbolique et politique. Les aigles étaient présentés comme des fétiches d'un processus traditionnel qui ne connaît qu'une alternative: au rebut ou au musée. Le défi de considérer ces fétiches qui en tant qu'œuvres d'art avaient quitté la vie de tous les jours pour entrer au musée et qui avaient survécu, autrement que comme œuvres d'art, était empreint de cynisme: après tout, la seule façon de faire face à un symbole est par le biais de sa signification ou de sa valeur comme fétiche. Face aux symboles, notre culture ne transcende pas ces deux approches. Les deux approches étaient toutefois bloquées dans le *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*: les objets qui, de façon évidente, devaient être considérés comme des objets d'art, ne devaient pas, si on se fie à la légende continuellement répétée, «Ceci n'est pas une œuvre d'art», être considérés comme tels et l'aigle, qui dans la culture germanique est spontanément reconnu comme symbole de pouvoir et de souveraineté et du contrôle de l'Etat, perdait son statut de symbole parce que ses représentations provenaient de toutes les cultures, toutes les époques et toutes les classes sociales, et qu'elles n'avaient aucun dénominateur commun. Le musée, qui normalement établit un lien, un contexte commun entre les objets qu'il expose, était ici à la fois cité et parodié; en tant que modèle des rapports entre les objets qui proviennent de la recherche folklorique (les musées folkloriques) ou de l'environnement immédiat d'une façon très stylisée (les musées de culture locale), de la production ordinaire (les musées d'outils, etc.) ou de ce domaine spécial de production, l'art. Hormis sa fonction comme domicile des collections, le musée joue aussi un rôle d'interprétation des objets qu'il abrite. C'est sur ce thème de la signification du musée en tant que modèle de rapports, que Broodthaers jouait lorsqu'il soulevait la possibilité d'un système de référence entre les objets semblable à celui du musée, tout en nous présentant en fait une collection d'objets disparates. Marcel Broodthaers utilise les modèles de rapports culturels les uns contre les autres et par ce jeu avec les rapports organisationnels du musée, il devient le seul parmi les créateurs de musées des années soixante et soixante-dix, à approcher la salle des arts et des merveilles ainsi que la vitrine des curiosités qui représentent la belle époque de la collection. Aujourd'hui, il ne semble possible d'atteindre un effet d'étonnement comparable, dans le contexte d'une réalité sociale entièrement transformée, qu'en procédant de la même façon que Broodthaers, à la création de rapports entre les éléments du «poster art» et les éléments hermétiques comme l'a fait l'exposition le



Marcel Broodthaers: Exhibition, Kunsthalle Düsseldorf 1972 (detail)

tivity by collecting and exhibiting. The monomaniac fixation on the eagle lost all traces of psychological or political superficiality in the face of the vast and infinitely variable wealth of representations of the eagle which, beyond their symbolic and political significance, were presented as fetishes of a process of tradition which knows only one alternative: onto the scrap-heap or into the museum. The challenge, to regard these fetishes, which as works of art had departed everyday life in order to enter the museum and which had survived, precisely not as works of art, was cynical: after all, we have no other ways of coming to terms with a symbol than by having recourse to either its meaning or its value as a fetish. Our cultural skills in dealing with symbols do not transcend these two approaches. Both approaches were, however, obstructed in the *Musée d'Art Moderne Département des Aigles*: the objects which quite obviously had to be regarded as works of art, were, if one went according to the continually repeated legend ("This is Not a Work of Art"), not supposed to be regarded as such; and the eagle, which in our (German) cultural context would be spontaneously understood as the symbol of power and sovereignty, of state control, could no longer be classed as a symbol because the representation of the eagle collected from all cultures and epochs and from every level of culture allowed for no common denominator. The museum, which normally establishes a connection between, a common context for the objects it contains was here being quoted and parodied at the same time; as a pattern of relationships between objects which stem either from folklore research (folklore museums) or from the immediate environment in a

Dans le contexte du Pop Art, cette synthèse des techniques de la culture de masse et des techniques hermétiques n'a été réussie que dans de rares cas. Les artistes pop ont soit sous-estimé le degré de corruption de l'art par le poster art ou ils l'ont sciemment et volontairement exploité; rares sont ceux qui l'ont maîtrisé. Eduardo Paolozzi compte sans aucun doute parmi ces derniers. Dans son œuvre, plus que dans l'œuvre de la plupart des autres artistes, les techniques de collage remplacent celles de la collection. Bien qu'il n'ait pas, comme Broodthaers, utilisé la structure du musée comme extension de l'éventail de sa technique de collage, il ne réussit pas à maîtriser sa collection à l'aide du collage et de la sérigraphie, et il la donne finalement à une université. En regard de l'activité de collection de Paolozzi et de ses modes de présentation traditionnels et expérimentaux, dont le spectacle de diapositives légendaire présenté au Institute of Contemporary Art en 1952, le *Mouse Museum* de Claes Oldenburg tient plutôt du Pop Art tardif, sinon du plagiat. Cette façon abusive d'utiliser l'archéologie pour représenter la société en quelque sorte, en réunissant une collection d'objets et d'images comme représentations concrètes de notre culture et en donnant l'apparence de les préserver pour la postérité, a certainement beaucoup de charme. Cette méthode est utilisée pour lutter contre les musées établis qui choisissent et conservent des objets représentatifs, et c'est seulement à travers cette forme de compétition que la méthode artistique d'utilisation de l'archéologie pour représenter le présent, énonce le problème de la représentativité tout en portant atteinte aux notions de culture. Cette méthode demeure toutefois naïve si elle ne remet pas en même temps en question la valeur de l'institution muséale comme institution représentative de la culture, comme c'est le cas dans le musée des aigles. Oldenburg ne traverse pas cette étape qualitative. Il l'évite plutôt en donnant au musée un aspect kitsch. Le plan de son *Mouse Museum*, basé sur la figure de Mickey Mouse, n'est rien de plus qu'un gadget.

LE MUSÉE DANS VOTRE TÊTE

Harald Szeemann a fait une critique exhaustive de sa propre conception d'un *Musée des Obsessions* et de nombreuses expositions en ont montré le fonctionnement. Il est évident que non seulement Broodthaers a appris de Szeemann, mais l'inverse est aussi vrai dans le sens que la conception du musée en tant que série discontinue de manifestations différentes sous-jacentes à l'idée du *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers a aussi laissé sa marque chez Szeemann.

La méthode de Szeemann, un mélange de fantaisie visionnaire, de précision scientifique et de techniques d'exposition intelligentes, a attiré l'attention sur le fait que la mémoire humaine constitue le musée le plus ancien, du moins pour ce qui est des musées de type primitif. Avec son musée des obsessions, Szeemann est demeuré entièrement fidèle au slogan «Live in Your Head» (Vivez dans votre tête) de son exposition «When Attitudes Become Form», car ce musée possède les mêmes caractéristiques que la mémoire et dans sa forme complète, n'a de place que dans la mémoire. Ce n'est pas par hasard qu'il fait

highly stylised form (local culture museum), from everyday production (museums of tools, etc.) or from that special branch of production, art, the museum is, apart from its function as the place where a collection is based, at the same time of course, an *interpretation* of the objects contained within it. Broodthaers was playing with this meaning of the museum as a pattern of relationships when he raised the prospect of a museum-like system of references between objects whilst in actual fact providing a disparate accumulation of items. His method consisted in playing patterns of cultural relationships off against one another, and when he played this game with the organisational patterns of the museum he became the only one of the museum-founders of the Sixties and Seventies to approach the chambers of art and marvels, the curiosity and rarity cabinets, which together represent that early climax of collecting which has never since been regained. Today it only seems possible to attain the effect of a comparable amazement in the context of a totally transformed social reality by proceeding in typical Broodthaers' fashion, linking the poster-art elements with the hermetic elements in the way the Düsseldorf Eagle Exhibition did.

In Pop Art this synthesis of admiss and hermetic techniques has been successful only in the case of very few artists. The Pop artists have either underestimated the corruptibility of art by poster art or they have consciously and deliberately exploited it; few of them have mastered it. Among the latter we must undoubtedly count Eduardo Paolozzi. In his work, more than in almost anybody else's, one can study the supersession of collecting by the technique of collage. Even though he never, unlike Broodthaers, used the framework of the museum as an extension of the scope of his collage technique, he did fail to gain control of his collection with the aid of collage and silk-screen reproduction, and he actually ended up donating it to a university. In the face of the early collecting activity of Paolozzi and of its traditional and experimental forms of presentation, among which is also the legendary slide-show given in the ICA in 1952, Claes Oldenburg's *Mouse Museum* looks like a belated Pop Art reflex, if not a plagiarism. The frequently overdone method of archaeologising one's own society, as it were, by putting together a selection of objects and pictures in order to appear to be preserving them for posterity as representatives of one's culture, no doubt has its charms. This method is applied in competition to the established museums, which select and preserve completely different objects as representative, and only in this competition can the artistic method of archaeologising the present formulate the problem of representativeness whilst at the same time delivering a shock to people's notions of culture. Such a method remains naive, however, if it does not at the same time challenge the institution of the museum as a culture-typical institution, as happened in an exemplary fashion in the Eagle Museum. Oldenburg does not achieve this qualitative leap. Rather, he avoids it by *kitschifying* the museum itself. The ground-plan of his *Mouse Museum*, based as it is on the outline of the Mickey Mouse figure, is a gimmick, no more.

référence au livre de Frances A. Yates, *The Art of Memory* dans lequel l'art obscur et oublié depuis longtemps de la mémoire est reconstitué, depuis ses débuts, avant l'invention du papier et avant la découverte de l'imprimerie, en passant par l'humanisme de la Renaissance et le mysticisme. En tant que processus mental, le musée n'a toutefois pas que la mémoire comme médium; qui plus est, le musée n'est qu'une manifestation de la réplique du processus intellectuel le plus important, en l'occurrence, l'habileté de créer des rapports inusités ainsi que des distinctions. Souvent, les collections ne font que suivre la voie des rapports déjà existants et reconnus, comme c'est le cas des collections d'objets du même type ou style, ou d'objets ayant la même fonction ou application. En outre, l'activité de collection nous invite toujours à établir des rapports qui n'ont pas été vus ou reconnus dans cette forme auparavant. Dans cette activité de réorganisation, la collection et la pensée possèdent le même potentiel créateur.

LES OBJETS DE COLLECTION

Certains artistes contemporains se sont engagés dans une dialectique avec le musée sans créer de contre-propositions; il en a toutefois résulté des manifestations artistiques. Per Kirkeby, par exemple, a élaboré des énoncés originaux précis et plausibles sur la question des musées. Son travail dans les musées, ses expositions dans les musées et ses imitations des musées constituent des réflexions importantes sur l'activité sociale de la collection et de l'exposition.⁸

Un des énoncés de Kirkeby est particulièrement pertinent à une des pièces de Jochen Gerz, le *Projet Dachau*: «Le musée dans sa forme ancienne est en soi un reflet de l'époque. Il présente un portrait plus juste de l'époque et de l'attitude responsable de la création des musées que celui des cultures d'où proviennent les objets exposés dans les musées.» On peut concevoir le *Projet Dachau* précisément dans cette lumière: il montre tous les indices de l'ancien camp de concentration qui indiquent la voie vers sa fonction actuelle de lieu de commémoration, de musée, caractérisant ces indices comme possibilités d'éloignement qui détruisent plutôt qu'ils ne facilitent le souvenir. Ce projet, très controversé car on a prétendu maintes et maintes fois que Gerz voulait se moquer des camps de concentration, traite exclusivement des techniques de commémoration organisées officiellement et de la façon dont les musées altèrent la fonction des objets qu'on lui a confiés. On a souvent déploré ce processus de «muséification» dans le cas des musées d'art, mais on l'a peu analysé. Gerz a transposé cette analyse et il l'a reliée à un musée historique proéminent.⁹

Hans Haacke est un des rares artistes à ne pas passer son temps à se plaindre du sort des œuvres d'art dans le musée; il cherche plutôt à démontrer la nature du sort réservé à ces œuvres. Son *Projet Manet* qui consistait à raconter l'histoire d'une œuvre d'art en termes de ses propriétaires successifs, était à ce point controversé que la permission de le montrer à l'exposition «Kunst bleibt Kunst» au Kunsthalle de Cologne en 1974 lui fut refusée.¹⁰ Sa reconstitution qui suit la voie empruntée par une œuvre d'art pour se rendre au musée, illustre le processus de

Harald Szeemann has made his own exhaustive comments on his conception of a *museum of obsessions*, and several exhibitions have shown how this museum works. It is plain to see that not only has Broodthaers learned something from Szeemann but also *vice versa*, in that the conception of the museum as a discontinuous series of different manifestations, the conception behind Broodthaers' *Musée d'Art Moderne*, has left its trace in Szeemann's methods.

Szeemann's method, in its mixture of visionary fantasy, scientific precision and sensitive exhibition techniques has drawn attention to the fact that the oldest museum, or at least the *ur-form* of the museum is the human memory. With his museum of obsessions Szeemann has remained thoroughly faithful to the slogan of his exhibition «When Attitudes Become Form» – *Live in Your Head* – for this museum has the processual character of the memory and in its complete form only has its place there, too. It is no coincidence that he refers to Frances A. Yates's book *The Art of Memory*, in which the history of the long since forgotten and obscure art of memory is reconstructed, from its beginnings before the invention of paper and before the development of the printing press via Renaissance humanism and on to mysticism. The museum as a mental process does not, however, have only its medium in the memory; what is more, the museum is merely a mirror-image manifestation of the most important intellectual skill, namely the ability to establish *connections* of the most different sorts as well as distinctions. Frequently collections only follow the pattern of already existing and recognised connections, as for example when objects of the same type or design are collected, or things with a common designation or application. But the activity of collecting also always challenges one to establish connections which have not been seen or recognised in that particular form before, and in this activity of reorganisation, collecting and thinking possess the same creative possibilities.

COLLECTOR'S ITEMS

Some contemporary artists have engaged in a dialectic with the museum without producing counter-designs or plans; nevertheless artistic manifestations have resulted. Per Kirkeby, for instance, provides original, precise and plausible statements on questions concerning museums. His work with museums, his exhibitions of museums and museum imitations are great reflections on the social activity of collecting and exhibiting.⁸

One of Kirkeby's statements is relevant to one of Jochen Gerz's pieces of work, the *Dachau project*: «The old form of the museum is in itself a reflection of the times. A better picture of the times and of the attitudes which created these museums than of the cultures from which the objects exhibited in the museums derive.» The *Dachau project* can be conceived in precisely this way: it shows all those indications in the former concentration camp of Dachau which point to its present-day function as a place of commemoration, as a museum, characterising these pointers as possibilities of detachment which

réception de l'œuvre d'art, qui n'est apparemment qu'une question de forme, et montre que même la tradition établie par une telle œuvre possède ses agents dont les intérêts, les destins et les conflits disparaissent derrière l'œuvre qu'ils font circuler. Par cette œuvre, Hans Haacke répond au défi lancé par Walter Benjamin qui dans son essai sur «Eduard Fuchs Collector and Historian» (Eduard Fuchs, Collectionneur et historien) reproche à l'esthétique matérialiste de tenter d'expliquer seulement l'origine de l'œuvre d'art en termes des réalités sociales données et non le processus par lequel les vieux objets arrivaient à survivre aux changements sociaux.¹¹ Dans cet essai d'un très grand intérêt, Benjamin dresse un portrait de Fuchs comme un collectionneur conscient de la très grande importance de son activité pour l'histoire, comme un collectionneur, en fait, parfaitement conscient de son rôle historique.

Walter Grasskamp
Cologne 1978, révisé en 1982

Traduction par Nicole Morin-McCallum

destroy rather than enable remembrance. This project, which caused quite a furore because it was alleged again and again that Gerz was wanting to make fun of concentration camps, is concerned exclusively with the techniques of officially staged commemoration and with the medial qualities with which museums alter the function of the objects entrusted to their care. For the art museum this process of "museumisation" has often been bemoaned, but more rarely analysed. Gerz has transposed this analysis and related it to a prominent historical museum.⁹

One of the few artists who does not restrict himself to bemoaning the fate of the work of art in the museum but also goes on to show the nature of that fate is Hans Haacke. His *Manet project*, which unfolds the history of a work of art in terms of its various successive owners, was after all explosive enough for permission to show it in the exhibition "Kunst bleibt Kunst", mounted in the Cologne Kunsthalle in 1974, to be refused.¹⁰ His reconstruction shows the route taken by a work of art on its way into the museum, illustrates the process of reception of a work of art which is only apparently a matter of course, and shows that even the tradition established by such a work has its agents, whose interest, destinies and clashes disappear behind the work they are passing on. With this work, Haacke incidentally fulfils a demand made by Walter Benjamin, who in his essay on "Eduard Fuchs – Collector and Historian", reproached materialistic aesthetics with trying to explain only the *origin* of the work of art in terms of the given social realities, but not the process whereby old objects managed to survive in changed social circumstances.¹¹ In this essay, which is well worth reading, Benjamin portrays the collector Fuchs as a collector who became aware of the enormous importance of his activity for the writing of history, as a collector who, as it were, fully grasped his own historic role.

Walter Grasskamp
Cologne, 1978, revised 1982

Translated by Pete Marsden

1) Tiré du catalogue de la Westfalian Art Society intitulé *Christian Boltanski: Inventaire des objets*, qui, en plus de la documentation sur le projet de Oxford, contient une sélection intéressante des réponses des musées.

2) Ce tableau ainsi que les autres tableaux mentionnés dans ce chapitre sont reproduits dans *Ways of Seeing* de John Berger et collaborateurs, publié à Londres en 1972.

3) Joshua C. Taylor, «The Art Museum in the United States» in *Sherman E. Lee: Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs, N.J., 1975, pp. 34-67.

4) Catalogue d'exposition de type dépliant. Seules les collections d'art furent montrées lors de cette exposition.

5) Adolph Donath, *Psychologie des Kunstsammelns* (La Psychologie de la collection d'art), Berlin 1920.

6) Emil Waldmann, *Sammler und ihresgleichen* (Les collectionneurs et leurs semblables), Berlin 1920.

7) Pour plus de renseignements, voir Germain Bazin, *The Museum Age*, Bruxelles, sans date; et Francis Henry Taylor, *The Taste of Angels: A History of Art Collecting from Ramses to Napoleon*, Boston 1948.

8) Entrevue avec Kirkeby in *Kunstforum*, Volume 25.

9) Jochen Gerz et Francis Lévy, *EXIT (Le projet Dachau)*, Francfort 1978.

10) Cette œuvre est documentée dans le catalogue de l'exposition de Haacke à la Frankfurt Art Society in 1976 et publié sous le titre de *Framing and Being Framed* par Les Presses du Nova Scotia College of Art and Design à Halifax en 1975.

11) Walter Benjamin, «Eduard Fuchs — der Sammler und der Historiker» (Le collectionneur et l'historien) dans *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique), Francfort: 1971.

1) Quoted from the catalogue of the Westfalian Art Society, *Christian Boltanski: Inventare des objets...*, which along with a documentation of the Oxford project also contains an attractive selection of the replies received from the museums.

2) This picture and those subsequently referred to are reproduced in John Berger, et al: *Ways of Seeing*, London: 1972.

3) Cf. Joshua C. Taylor; "The Art Museum in the United States" in Sherman E. Lee: *Understanding Art Museums*, Englewood Cliffs; N.J.; 1975. pp. 34-67.

4) Folder-type catalogue of the exhibition; Incidentally, only art collections were shown in this exhibition.

5) Adolph Donath; *Psychologie des Kunstsammelns* ("The Psychology of Art Collecting"), Berlin: 1920.

6) Emil Waldmann; *Sammler und ihresgleichen* ("Collectors and the Like"), Berlin; 1920.

7) On this, see e.g. Germain Bazin; *The Museum Age*, Brussels, n.d. and Francis Henry Taylor; *The Taste of Angels. A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*, Boston: 1948.

8) Interview with Kirkeby in *Kunstforum* Vol. 25

9) Jochen Gerz/Francis Lévy: *Exit (The Dachau Project)*. Frankfurt, 1978.

10) This work is documented in the catalogue of Haacke's exhibition at the Frankfurt Art Society, 1976, and has been published as *Framing and Being Framed* by the Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax; 1975.

11) Walter Benjamin, "Eduard Fuchs – der Sammler und der Historiker" ("E.F. – the Collector and the Historian"), in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* ("The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"), Frankfurt: 1971.

HANS HAACKE

L'ART DIGNE D'ÊTRE EXPOSÉ
ALL THE ART THAT'S FIT TO SHOW
DER PRALINENMEISTER

Les objets considérés comme des «œuvres d'art» sont des objets qui ont été dotés d'une signification culturelle importante par ceux qui, à un moment précis et grâce à leur statut social, détiennent le pouvoir de leur conférer l'attribut d'«œuvre d'art»; ces objets ne peuvent se distinguer de la multitude des objets fabriqués par l'homme simplement à cause de certaines qualités inhérentes.

Aujourd'hui, les musées et toutes les autres institutions artistiques du même type, l'Institute of Contemporary Arts de Londres, par exemple, appartiennent à ce groupe d'agents qui, dans une société, se partagent une part importante, quoique non exclusive, du pouvoir culturel dans le domaine de ce qu'on appelle les Beaux-Arts.

Indépendamment de l'idéologie avant-gardiste, conservatrice, droitiste ou gauchiste que le musée puisse adopter, il est entre autres, un véhicule de connotations socio-politiques. Le musée est, de par sa nature, une institution politique. Cet axiome est aussi vrai pour les musées de Moscou et de Pékin que pour le musée de Cologne ou le musée Guggenheim. Le fait que le musée soit subventionné par des fonds privés ou publics n'entre pas en ligne de compte. Il est évident que les politiques des institutions subventionnées par le gouvernement doivent être soumises à l'approbation des agences gouvernementales intéressées. Les institutions financées par des fonds privés doivent, pour leur part, refléter les préférences et les intérêts de leurs bienfaiteurs. Le musée public qui reçoit des fonds privés peut se trouver dans une situation de conflit d'intérêts. Par contre, les subventions indirectes dont bénéficient de nombreuses institutions privées, les exemptions de taxe et le financement partiel de certains programmes, par exemple, peuvent aussi engendrer des situations difficiles. Il existe toutefois très souvent, même si elle n'est pas intentionnelle, une certaine tolérance ou même parfois une correspondance des idéologies respectives de ces deux groupes.

Les dirigeants des musées, qu'ils soient fortement influencés par l'idéologie de leur institution ou ouverts aux influences extérieures, prennent des décisions qui respectent en principe les limites imposées par leurs supérieurs. Il n'est même pas nécessaire que ces directives soient prescrites pour être respectées. Très souvent, les dirigeants des musées ont assimilé les opinions de leurs supérieurs à un degré tel qu'ils arrivent à prendre spontanément la «bonne» décision et un climat d'harmonie règne alors entre employés et employeurs. Il serait toutefois simpliste de présumer que tous les dirigeants de musées traduisent fidèlement les intérêts de leurs supérieurs en politiques muséales puisqu'il n'est pas toujours facile de savoir, dans le cas de certaines nouvelles manifestations culturelles, si les parties en cause sont d'accord ou non.

La possibilité de confusion est d'autant plus grande que les opinions d'un «artiste» ne sont pas nécessairement exprimées par la position que son œuvre occupe dans le contexte socio-politique et qu'en plus, cette

Products which are considered "works of art" have been singled out as culturally significant objects by those who at any given time and social stratum wield the power to confer the predicate "work of art" unto them; they cannot elevate themselves from the host of man-made objects simply on the basis of some inherent qualities.

Today museums and comparable art institutions, like e.g. the ICA in London, belong to that group of agents in a society who have a sizable, although not an exclusive, share in this cultural power on the level of so-called "high-art".

Irrespective of the "avant-garde" or "conservative", "rightist" or "leftist" stance a museum might take, it is, among other things, a carrier of socio-political connotations. By the very structure of its existence, it is a political institution. This is as true for museums in Moscow or Peking as for a museum in Cologne or the Guggenheim Museum. The question of private or public funding of the institution does not affect this axiom. The policies of publicly financed institutions are obviously subject to the approval of the supervising governmental agency. In turn, privately funded institutions naturally reflect the predilections and interests of their supporters. Any public museum receiving private donations may find itself in a conflict of interests. On the other hand the indirect subsidy of many private institutions through exemption from taxes and partial funding of their programs could equally create problems. Often, however, there exists in fact if not by design a tolerance or even a congruence of the respective ideological persuasions.

In principle the decisions of museum officials, ideologically highly determined or receptive to deviations from the norm, follow the boundaries set by their employers. These boundaries need not be expressly stated in order to be operative. Frequently museum officials have internalized the thinking of their superiors to a degree that it becomes natural for them to make the "right" decisions and a congenial atmosphere reigns between employee and employer. Nevertheless it would be simplistic to assume that in each case museum officials are faithfully translating the interests of their superior into museum policy, particularly since new cultural manifestations are not always recognizable as to their suitability or opposition to the parties concerned.

The potential for confusion is increased by the fact that the convictions of an "artist" are not necessarily reflected in the objective position his/her work takes on the socio-political scale and that this position could change over the years to the point of reversal. Still, in order to gain some insight into the forces that elevate certain products to the level of "works of art" it is helpful – among other investigations – to look into the economic and political underpinnings of the institutions, individuals and groups who share in the control of cultural power.

Strategies might be developed for performing this task in ways that its manifestations are liable to be

des objets, mais leur qualité inhérente. Ces objets ne se distinguent de la multitude des objets fabriqués par l'homme simplement à cause de certaines qualités inhérentes.

Aujourd'hui, les musées et toutes les autres institutions artistiques du même type, l'Institute of Contemporary Arts de Londres, par exemple, appartiennent à ce groupe d'agents qui, dans une société, se partagent une part importante, quoique non exclusive, du pouvoir culturel dans le domaine de ce qu'on appelle les Beaux-Arts.

Walter Crumb
Cologne, 1978, musée ICA
Traduit par Paul Althaus

Les objets considérés comme des «œuvres d'art» sont des objets qui ont été dotés d'une signification culturelle importante par ceux qui, à un moment précis et grâce à leur statut social, détiennent le pouvoir de leur conférer l'attribut d'«œuvre d'art»; ces objets ne peuvent se distinguer de la multitude des objets fabriqués par l'homme simplement à cause de certaines qualités inhérentes.

position est susceptible de changer au cours des années, allant même jusqu'au revirement.

Néanmoins, afin de comprendre les influences qui élèvent certains objets au niveau d'«œuvre d'art», il est utile, entre autre, d'étudier les fondements économiques et politiques des institutions, des personnes et des groupes qui se partagent le contrôle du pouvoir culturel.

Des stratégies pourraient être élaborées pour accomplir cette tâche et leurs manifestations pourraient, dans certains cas, être considérées elles-mêmes comme des «œuvres d'art». Comme on pourrait s'y attendre, certains musées n'estiment pas jouir de l'indépendance nécessaire pour montrer un tel portrait de leur structure interne et tentent de dissuader ou même parfois, comme nous l'avons déjà constaté, de censurer ce type de démarche. Heureusement, les institutions artistiques et les autres agents du pouvoir culturel ne forment pas un bloc monolithique et l'accès du public à ces œuvres, même s'il est limité, n'est pas, par contre, pas entièrement interdit.

Ce que Bertold Brecht écrivait en 1934 sur la difficulté de traiter de la vérité dans l'écriture est encore vrai aujourd'hui. Voici les conditions qui, selon l'auteur, sont nécessaires à cette démarche: «Le courage d'écrire la vérité même si elle a été dissimulée; l'intelligence de la reconnaître même si elle a été cachée; le discernement de choisir les personnes susceptibles d'en faire bon usage et l'astuce de la répandre parmi ces dernières.»

Qu'il en soit conscient ou non, il n'existe aucun «artiste» qui soit immunisé contre les effets et les influences du système de valeurs socio-politiques de la société dans laquelle il vit et dont font partie toutes les agences culturelles (les termes «artiste» et «œuvre d'art» sont ici placés entre guillemets parce que ce sont des attributs dont les connotations qualitatives proviennent de la grille idéologique relative d'un groupe donné détenant le pouvoir culturel). La présumée «avant-garde» se situe, au mieux, aux confins des frontières délimitées par son environnement politico-culturel sans toutefois jamais sortir de ce périmètre.

Les «artistes», autant que leurs amis et leurs ennemis, quelle que soit leur tendance idéologique, sont des participants involontaires au syndrome de l'art. Ils sont liés entre eux par la même dialectique. Ils participent conjointement à maintenir ou à élaborer, et parfois même les deux, la constitution idéologique de leur société. Ils sont dans le coup; ils ont préparé ce coup et sont finalement victimes d'un coup monté.

Hans Haacke
London, 1974
Titre 1982 (originalment sans titre)

Traduction par Nicole Morin-McCallum

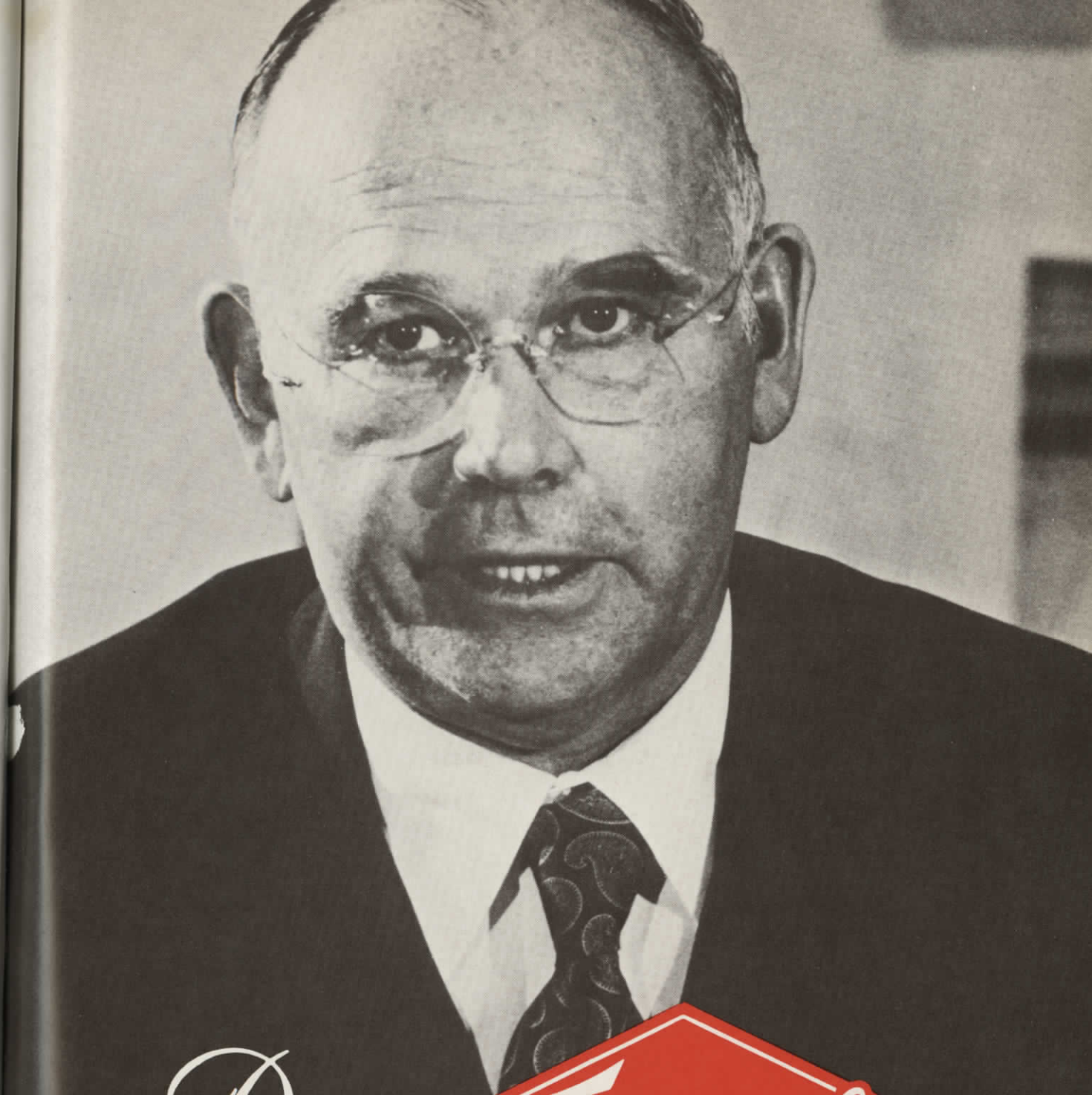
considered "works of art" in their own right. Not surprisingly some museums do not think they have sufficient independence to exhibit such a portrait of their own structure and try to dissuade or even censor works of this nature, as has been demonstrated. Fortunately art institutions and other cultural power agents do not form a monolithic block, so that the public's access to such works might be limited but not totally prevented.

Bertold Brecht's 1934 appraisal of the "Five Difficulties in Writing the Truth" is still valid today. They are the need for "the courage to write the truth, although it is being suppressed; the intelligence to recognize it, although it is being covered up; the judgement to choose those in whose hands it becomes effective; the cunning to spread it among them."

There are no "artists", however, who are immune to being affected and influenced by the socio-political value-system of the society in which they live and of which all cultural agencies are a part, no matter if they are ignorant of these constraints or not ('artist' like "work of art" are put in quotation marks because they are predicates with evaluative connotations deriving their currency from the relative ideological frame of a given cultural power group). So-called "avant-garde" is at best working close to the limitations set by its cultural/political environment, but always operates within that allowance.

"Artists" as much as their supporters and their enemies, no matter of what ideological coloration, are unwitting partners in the artsyndrome and relate to each other dialectically. They participate jointly in the maintenance and/or development of the ideological make-up of their society. They work within that frame, set the frame and are being framed.

Hans Haacke
London, 1974
Titled 1982 (originally untitled)



Der **Trumpf**
Pralinenmeister

The Chocolate Master
Hans Haacke

*Der Herr
Hans Haacke*



Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Ludwig
Aufsichtsratsvorsitzender der
Leonard Morheim AG.

Kunstbesitz in Dauerleihgaben ist vermögenssteuerfrei

Peter Ludwig wurde 1925 in Koblenz als Sohn des Industriellen Fritz Ludwig (Kalkwerke Ludwig) und Frau Helene Ludwig, geb. Klöckner, geboren.

Nach dem Wehrdienst (1943–45) studierte er Jura und Kunstgeschichte, Promotion 1950 über *„Das Menschenbild Picassos als Ausdruck eines generationenübergreifenden Lebensgefühls“*. Die Dissertation stützt sich auf Bezüge zwischen zeitgenössischer Literatur und dem Werk Picassos. Historische Ereignisse werden kaum berücksichtigt.

1951 heiratete Peter Ludwig Irene Morheim, eine Mitstudentin, und trat in die *Leonard Morheim KG*, Aachen, seines Schwiegervaters ein. 1952 wurde er geschäftsführender Gesellschafter, 1969 Vorsitzender der Geschäftsleitung und 1978 Vorsitzender des Aufsichtsrats der *Leonard Morheim AG*, Aachen.

Peter Ludwig ist Aufsichtsratsmitglied der *Agrippina Versicherungs-Gesellschaft* und der *Waggonfabrik Uerdingen*, er ist Vorsitzender des Bezirksbeirates der *Deutschen Bank AG*, Köln-Aachen-Siegen.

Seit Anfang der 50er Jahre sammeln Peter und Irene Ludwig Kunst, zunächst alte Kunst. Seit 1966 konzentrierten sie sich auf moderne Kunst: Pop Art, Photorealismus, Pattern Painting, Kunst aus der DDR und die *„neuen Wilden“*. Seit 1972 hält Peter Ludwig als Honorarprofessor der Kölner Universität kunsthistorische Seminare im *Museum Ludwig* ab.

Dauerleihgaben moderner Kunst befinden sich im *Museum Ludwig*, Köln, der *Neuen Galerie-Sammlung Ludwig* und dem *Suermondt-Ludwig-Museum* in Aachen, den *Nationalgalerien* in West- und Ostberlin, dem *Kunstmuseum Basel*, dem *Centre Pompidou* Paris, und den Landesmuseen in Saarbrücken und Mainz. Im Kölner *Schnitzgen-Museum*, im Aachener *Guttes-Museum* und im bayrischen *Nationalmuseum* befinden sich mittelalterliche Werke. Das Kölner *Raerenstrauch-West-Museum* beherbergt Objekte aus dem präkolumbiatischen Amerika, aus Afrika und Ozeanien.

Das Kölner *Wallraf-Richartz-Museum* erhielt 1976 als Schenkung eine Pop Art-Sammlung (jetzt *Museum Ludwig*), das *Suermondt-Museum* in Aachen 1977 mittelalterliche Kunst (jetzt *Suermondt-Ludwig-Museum*). Dem *Antikenmuseum Basel* (jetzt *Antikenmuseum Basel und Museum Ludwig*) wurde 1981 eine Kollektion griechisch-römischer Kunst geschenkt, die Dauerleihgaben aus Kassel, Aachen und Würzburg einschließt. In eine *Österreichische Stiftung Ludwig für Kunst und Wissenschaft* wurde 1981 eine Sammlung moderner Kunst eingebracht.

Peter Ludwig sitzt in der Ankaufskommission der *Landesgalerie Düsseldorf*, im International Council des *Museum of Modern Art*, New York, und im Advisory Council des *Museum of Contemporary Art*, Los Angeles.



© 1991 Leon Morheim



Arbeitnehmer in einem Werk
der Leonard Morheim AG.



Die Morheim-Gruppe vertreibt Tafelschokolade und Pralinen der Marke Regent zu Niedrigpreisen vor allem über Aldi und Automaten.

Die Fertigung erfolgt in Aachen, wo das Unternehmen mit rund 2500 Arbeitern und Angestellten in 2 Werken die größten Produktionsstätten und seine Hauptverwaltung betreibt. Die Zahl der Arbeiter im Werk Saarlouis beträgt ca. 1300, in Quickborn ca. 400 und in West-Berlin ca. 800.

Insgesamt hat Morheim in Deutschland 1981 wie vor 10 Jahren rund 7000 Beschäftigte – bei verdreifachtem Umsatz. Davon sind 5000 Frauen. Die Zahl der gewerblich Beschäftigten beträgt 5400. Darunter sind zwei Drittel ungelernte Arbeitskräfte. Zusätzlich werden ca. 900 meist ungelernte Saisonarbeiter eingestellt.

Der von der Gewerkschaft Nahrung-Genuss-Gaststätten ausgehandelte Tariflohn bewegt sich zwischen DM 6,02 (Tarifgruppe E – Fleißarbeiten unter 18 Jahre) und DM 12,30 (Tarifgruppe S – qualifizierte Facharbeiter). Das niedrigste Gehalt, gemäß Tarifvertrag, beträgt DM 1097,-, das der höchsten Gehaltsstufe mindestens DM 3214,-.

Die überwiegende Mehrzahl der 2500 ausländischen Arbeitskräfte sind Frauen. Sie stammen vornehmlich aus der Türkei und Jugoslawien. Aber auch Gastarbeiterinnen aus Marokko, Tunesien, Spanien und Griechenland sind angeworben worden (Kopfgeld 1973: DM 1000,-). Ausländische Arbeiterinnen kommen auch täglich aus dem

belgischen und holländischen Grenzgebiet.

Das Unternehmen unterhält in Aachen auf seinem umzäunten Betriebsgelände und an anderen Orten Wohnheime, in denen Gastarbeiterinnen zu dritt oder viert in einem Zimmer untergebracht sind (der Bau von Unterkünften für ausländische Arbeitskräfte wird von der Bundesanstalt für Arbeit subventioniert). Die Monatsmiete wird vom Lohn einbehalten.

Besuche werden von der Betriebsleitung kontrolliert und zum Teil abgewiesen. Das bischöfliche Presseamt und der Caritasverband in Aachen beurteilen die Wohnverhältnisse folgendermaßen: *„Die da wohnen diese Frauen und Mädchen lediglich am Arbeitsplatz und innerhalb der Wohnheime menschliche Kontakte knüpfen können, leben sie praktisch in einem Ghetto.“*

Da Morheim keine Kindertagesstätte habe, müssten Gastarbeiterinnen, die ein Kind bekommen, das Heim verlassen oder für ihr Kind eine für sie kaum erschwingliche Familienpflegestelle suchen, oder aber sie müssten das Kind zur Adoption anbieten.

„Es dürfte für eine große Firma, bei der so viele Mädchen und Frauen beschäftigt sind, ohne weiteres möglich sein, eine Kindertagesstätte zu errichten.“

Die Personalabteilung antwortete darauf, Morheim sei *„eine Schokoladenfabrik und kein Kindergarten“*. Für eine Kindertagesstätte könne kein Personal beschafft werden. Die Firma sei kein Sozialamt.



© 1991 Leon Morheim

Art Objects On Permanent Loan Are Exempt From Property Taxes

Peter Ludwig was born in 1925 in Koblenz, the son of the industrialist Fritz Ludwig (Cement Factory Ludwig) and Mrs. Helene Ludwig (née Klöckner).

After his military service (1943–45), he studied law and art history. In 1950 he received a doctorate with a dissertation on "Picasso's Image of Man as an Expression of his Generation's Outlook on Life." The dissertation focuses on relations between contemporary literature and the work of Picasso. Historical events get little attention.

In 1951 Peter Ludwig married a fellow student, Irene Monheim, and joined Leonard Monheim KG., Aachen, the business of his father-in-law. In 1952 he became managing partner, in 1969 President, and in 1978, Chairman of the Leonard Monheim AG., Aachen.

Peter Ludwig is represented on the Boards of Directors of Agripina Versicherungs-Gesellschaft and Waggonfabrik Uerdingen. He is the Chairman of the regional council of the Deutsche Bank AG. for the district Cologne-Aachen-Siegen.

Since the beginning of the 1950's, Peter and Irene Ludwig have been collecting art. At first they collected old art. Since 1966 they have been concentrating on modern art: Pop Art, Photo-Realism, Pattern Painting, art from East Germany, and the "New Expressionists." Since 1972 Peter Ludwig has been an adjunct professor at the University of Cologne and holds seminars in art history at the Museum Ludwig.

Permanent loans of modern art are located at the Museum Ludwig, Cologne, the Neue Galerie-Sammlung Ludwig and the Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen, the National Galleries in West and East Berlin, the Kunstmuseum Basel, the Centre Pompidou in Paris, and the state Museums in Saarbrücken and Mainz. Medieval works are housed at the Schnütgen-Museum in Cologne, the Couven Museum in Aachen and the Bavarian State Gallery. The Rautenstrauch-Joest-Museum in Cologne has pre-Columbian and African objects, as well as works from Oceania.

In 1976 the Wallraf-Richartz-Museum of Cologne (now Museum Ludwig) received a donation of Pop Art. The Suermondt-Museum in Aachen (now Suermondt-Ludwig Museum) was given a collection of medieval art in 1977. A collection of Greek and Roman art which includes permanent loans located in Kassel, Aachen and Würzburg, was donated to the Antikenmuseum Basel (now Antikenmuseum Basel and Museum Ludwig). In 1981 a collection of modern art was brought into the "Austrian Ludwig Foundation for Art and Science."

Peter Ludwig is a member of the Acquisitions Committee of the State Gallery in Düsseldorf, of the International Council of the Museum of Modern Art, New York, and the Advisory Council of the Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Regent

Under the "Regent" label the Monheim Group distributes milk chocolate and assorted chocolates, mainly through the low priced "Aldi" chain store and vending machines.

The production takes place in Aachen, where the company employs 2500 people in 2 factories. It also has its administrative headquarters there. About 1300 employees work in the Saarlouis plant, some 400 in Quickborn, and approximately 800 in West Berlin.

As it did 10 years earlier, in 1981, Monheim had a total of some 7000 employees (sales tripled over the same period). 5000 of these are women. The blue collar work force numbers 5400, of which two thirds are unskilled. In addition, the company employs approximately 900 unskilled seasonal workers.

The labor union Nahrung-Genuß-Gaststätten negotiated wages ranging from DM 6.02 (scale E = assembly line work, under 18 years) per hour to DM 12.30 (scale S = highly skilled work). According to the union contract, the lowest salary amounts to DM 1097.-- per month, and the highest salary scale stipulates a minimum of DM 3214.--.

The overwhelming majority of the 2500 foreign workers are women. They come predominantly from Turkey and Yugoslavia. However, foreign workers are also hired by agents in Morocco, Tunisia, Spain, and Greece (price "per head": DM 1000.-- in 1973). Another contingent of foreign workers crosses the border daily from nearby Belgium and Holland.

The company maintains hostels for its female foreign workers on its fenced-in factory compound in Aachen, as well as at other locations. Three or four women share a room (the building of hostels for foreign workers is subsidized by the Federal Labor Agency). The rent is automatically withheld from the worker's wage.

The company keeps a check on visitors to these hostels and, in fact, turns some away. The press office of the Aachen Diocese and the Caritas Association judged the living conditions as follows: "Since most of the women and girls can have social contacts only at the workplace and in the hostel, they are practically living in a ghetto."

Female foreign workers who give birth reportedly have to leave the hostel or they must find a foster home for the child at a price they could hardly afford. Another option would be to offer their child for adoption. "It should be no problem for a big company which employs so many girls and women to set up a day care center."

The personnel department retorted that Monheim is "a chocolate factory and not a kindergarten". It would be impossible to hire kindergarten teachers. The company is not a welfare agency.



Prof. Dr. h. c. Peter Ludwig
Aufsichtsvorsitzender der
Eisenart Museum AG

Wir arbeiten nicht mit Drohungen. Peter Ludwig

Peter und Irene Ludwig übergaben dem Kölner Wallraf-Richartz-Museum 1968 als Dauerleihgabe eine Sammlung moderner Kunst, in der vornehmlich Werke der Pop Art vertreten waren.

1976 ist diese Sammlung der Stadt Köln mit der Auflage geschenkt worden, daß die Stadt Köln ein Museum für die Kunst des 20. Jahrhunderts errichtet, das den Namen Museum Ludwig erhält.

«Die Eheleute Ludwig bzw. die Überlebende von ihnen sind berechtigt, von diesem Vertrag zurückzutreten und die Herausgabe aller Leih-Vertrag geschenkter Kunstgegenstände zu verlangen, wenn die Gesamtfortsetzung und Erfüllung des Museums Ludwig nicht bis zum 9. Juli 1985 gewährleistet ist.» Der 9. Juli 1985 ist der 60. Geburtstag von Peter Ludwig.

Mit dem Museumsbau ist zwischen Dom und Rhein begonnen worden. Die Bauleitung veranschlagte die Kosten 1980 auf DM 219 Millionen. Die mit dem Bau notwendige Neugestaltung der Umgebung erhöht die Kosten insgesamt voraussichtlich auf weit über DM 300 Millionen. Die Unterhalts- und Personalkosten des Museums werden auf rund DM 10 Millionen geschätzt.

Unabhängig vom Bauvorhaben waren unverzüglich alle Werke ab 1900 – einschließlich sämtlicher Schenkungen Kölner Sammler – aus dem Wallraf-Richartz-Museum ausgliedern und organisatorisch

in das neugegründete Museum Ludwig aufzunehmen, das vorläufig in den Räumen des Wallraf-Richartz-Museums untergebracht ist. Ebenfalls sollen alle Neuerwerbungen zeitgenössischer Kunst dem Museum Ludwig zugeführt werden.

Im Schenkungsvertrag wurde ferner vereinbart: «Die Beratung dieses Direktors (des Museums Ludwig) sowie der wissenschaftlichen Mitarbeiter des Museums Ludwig erfolgt nach Anhörung der Eheleute Ludwig bzw. der überlebenden Ehegatten. Herr Professor Dr. Ludwig und seine Ehefrau werden über die laufende Arbeit dieses Museums (z. B. Ausstellungen, Ankäufe, Publikationen) voll informiert.»

Mit den Eheleuten Ludwig ist zweimal jährlich eine «Grundsatzerklärung» zu führen, in der «über die Arbeit des Museums Ludwig umfassend und detailliert gesprochen wird».

Zum Wert der Schenkung erklärte Peter Ludwig: «Daß die Sammlung heute 45 Millionen wert ist, ist vor allem dem Umstand zu danken, daß sie jahrelang in einem so prominenten Haus wie dem Wallraf-Richartz-Museum gezeigt wurde. Ich habe für die Bilder und Objekte zusammen nicht mehr als 5 Millionen ausgegeben.»

Die Stadt Köln macht Peter Ludwig zum Ehrenbürger.



Arbeiten an einem Werk
des Eisend-Monheim AG

COMET CONFECTIONARY LTD



LA CONFISERIE COMETE LTÉE

Die Monheim-Gruppe erwarb 1959 in St. Hyacinthe bei Montreal die Schokoladefabrik der *Kanby Company*. Zunächst unter dem Namen *Rogno Chocolat Ltd.* produzierte die kanadische Tochtergesellschaft Tafelschokolade und Saisonartikel. Nach Erweiterungen in den Jahren 1968 und 1970 ruht das Werk ein Gelände von 9000 qm ein.

1974 traten nach dem Verzicht von *Rogno-Schokoladenhaus*, Christbaumkugeln und den für *Woborsh* in Toronto hergestellten Milchschokolade *Crunch Break-ups* Salmonellervergiftungen auf. Die Gesundheitsbehörden Kanadas und der Vereinigten Staaten untersagten darauf den weiteren Verkauf von *Rogno-Erzeugnissen*. Die bereits ausgelieferte Ware mußte zurückgerufen werden. Das Werk wurde zur Entsorgung geschlossen.

Unter einem neuen Namen, *Comet Confectionery Ltd./Confiserie Comète Ltée*, wurde der Betrieb nach einem halben Jahr mit einer Kapitalanlage von DM 5,3 Millionen wieder aufgenommen. Günstige Darlehen der *Quebec Industrial Development Corp.* und des *Department of Regional Economic Expansion* – zum Teil zinslos – in Höhe von kan. \$ 4,25 Millionen sowie stille Reserven der Tochtergesellschaft förderten die Wiedereröffnung.

Die Arbeitnehmer, in der Mehrzahl Frauen und ungelern, deren Stundenlohn 1973 nur wenig über dem gesetzlich vorgeschriebenen Mindestlohn von kan. \$ 1,85 lag, gründeten 1974 während der Stille-

gung des Betriebes eine Gewerkschaft, den *Syndicat des Salaires de la Confiserie Comète St-Hyacinthe (CSN)*.

Vor dem Abschluß des 3. Tarifvertrags von 1979 wurde *Comet* bestreikt. Gemäß diesem auf zwei Jahre befristeten Vertrag betrugen der Mindestlohn kan. \$ 5,16 und der Höchstlohn \$ 7,15. Saisonbedingt schwankt die Zahl der Arbeiter und Angestellten zwischen 200 und 500.

Comet vertreibt ihre Erzeugnisse unter den Marken *Comet*, van *Houwen* und den Hausnamen zahlreicher Firmen in Kanada und den Vereinigten Staaten. Für die sie anonym produzieren (u. a. *Dahl*, *Orion*, *Sarah Lee*). Über die Hälfte der Fertigung, vor allem Saisonartikel, wird seit Jahren in die Vereinigten Staaten exportiert.

Comet besorgt auch den Vertrieb von Erzeugnissen der Marke *van Houwen*, die in Europa hergestellt worden sind, für den kanadischen Markt.

Die Monheim-Geschäftsführung beurteilt das Ergebnis von *Comet* anhaltend positiv. Im Geschäftsjahr 1979/80 stieg der Umsatz um 31,7 % auf kan. \$ 35 Millionen. Der Gewinn stieg um 40,9 % auf \$ 0,8 Millionen. Er wurde nicht ausgeschüttet, sondern in den Betrieb investiert.



In 1968 Peter and Irene Ludwig gave the Cologne Wallraf-Richartz-Museum a collection of modern art on permanent loan, which consisted mainly of Pop Art.

In 1976, this collection was donated to the City of Cologne under the condition that the city build a museum for the art of the 20th century. The museum was to be called "Museum Ludwig."

"In the event that the completion and opening of the Museum Ludwig cannot be assured by July 9, 1985, Mr. and Mrs. Ludwig, or their survivors, are entitled to withdraw from this agreement and to demand the return of all art works donated under this agreement." July 9, 1985 is Peter Ludwig's 60th birthday.

The construction of the museum has begun on a site between the cathedral and the Rhine. In 1980, the building costs were officially given as DM 219 million. The reshaping of the area around the museum, made necessary by the construction, is likely to drive up the costs to well over DM 300 million. The yearly expenses for maintenance and personnel are estimated at approximately DM 10 million.

Independent from the building plans, all works of art from 1900 to the present, including all donations from Cologne collectors, were immediately to be removed from the administration of the Wallraf-Richartz-Museum and incorporated into the newly founded Museum Ludwig. For the time being the new Museum is housed in the building of the Wallraf-Richartz-Museum. New acquisitions of modern art are also to become part of the Museum Ludwig.

Moreover, in the contract covering the donation, the following was agreed upon: "Appointments for the position of Director (of the Museum Ludwig), as well as the professional staff of the Museum Ludwig, are made after consultation with Mr. and Mrs. Ludwig or the surviving spouse. Prof. Dr. Ludwig and his wife are being fully apprised of the Museum's ongoing work (e.g. exhibitions, acquisitions, publications)."

Twice yearly a meeting is to be held with Mr. and Mrs. Ludwig in which "the entire work of the Museum Ludwig is discussed in detail."

Regarding the value of the donation, Peter Ludwig declared: "That the collection is now worth 45 million is to be attributed mainly to its long term exhibition in such a prominent institution as is the Wallraf-Richartz-Museum. I did not pay more than 5 million for the paintings and objects."

Peter Ludwig was made an honorary citizen of the City of Cologne.

In 1959, the Monheim Group acquired a chocolate factory from the Kambly Company in Ste. Hyacinthe, near Montreal. In the beginning, the Canadian subsidiary produced chocolate bars and seasonal articles under the name Regent Chocolate Ltd. After expansions in 1968 and 1970 the plant covered an area of 9000 m².

In 1974, salmonella poisonings occurred after the consumption of Regent-chocolate bunnies, Christmas balls and "Crunch Breakups" (milk chocolate especially made for Woolworth in Toronto). The health authorities of Canada and the U.S. stopped the sale of Regent products. A recall was ordered on all items which had already been distributed to retailers. The plant was closed for de-toxification.

Production was resumed after half a year under the new name of Comet Confectionary Ltd./Confiserie Comète Ltée. The new company was capitalized with DM 5.3 million. Favorable terms on loans totalling Can. \$4.25 million from the Quebec Industrial Development Corp. and the Department of Regional Economic Expansion - in part interest-free - as well as reserves of the subsidiary facilitated the reopening.

Before the closing in 1973, the employees, mostly women and unskilled, were paid an hourly wage which hardly exceeded the legally established minimum wage of Can. \$1.85. In 1974, while the plant was closed, they organized themselves in a union, the Syndicat des Salariés de la Confiserie Comète Ste. Hyacinthe (C.S.N.).

There was a strike at Comet before the conclusion of the third union contract in 1979. This two-year contract established a minimum wage of Can \$5.00. The highest wage amounted to \$7.51 per hour. Depending on the season, the number of employees fluctuates between 200 and 500.

Comet is distributing its products under the name "Comet", "van Houten" and the house labels of numerous companies in Canada and the United States, for which it produces anonymously (e.g. Dalt, Orion, Sara Lee). More than half of the production, particularly seasonal articles, have been exported for years to the United States.

Comet also handles the distribution of van Houten products from Europe on the Canadian market.

The Monheim management has been consistently pleased with the results of Comet. In 1979/80 sales rose by 31.7% to Can. \$35 million. Net income increased by 40.9% to \$0.8 million. It was not paid out but, rather, reinvested in the company.



Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Ludwig
Aufsichtsratsvorsitzender der
Leonard Monheim AG

Bei Stiftungen entfallen für Ehegatten bis zu 35 Prozent Erbschaftsteuer

Die *New Galerie-Sammlung Ludwig* der Stadt Aachen präsentiert gewöhnlich — oft in programmatischen Ausstellungen — die Neuerwerbungen von Peter Ludwig. Sie ist auch der Ausgangspunkt für Wanderausstellungen und Dauerleihgaben an andere Museen. Ihr Direktor arbeitet eng mit dem Sammler zusammen.

1977 gingen 22 Werke von Aachen als Dauerleihgabe in die *Nationalgalerie* in Ostberlin. Neuerworbene Malerei aus der DDR wurde daraufhin in Aachen gezeigt.

In Aachen wurde 1978 auch eine Ausstellung für das *Museum für moderne Kunst* in Teheran zusammengestellt (bis zum Sturz des Schahs leihete das Museum ein Stiefbruder der Kaiserin). Das *Centre Pompidou* in Paris und andere europäische Institute erhielten ebenfalls namhafte Dauerleihgaben aus Aachen.

Seit 1976 plant die Stadt Aachen deshalb, durch einen Museumsneubau Peter Ludwig dazu zu bewegen, seine Sammlung in Aachen zu belassen. An der Monheim-Allee soll ab 1982 für DM 40 Millionen ein Neubau entstehen. Die Vollendung ist für 1985 zum 60. Geburtstag des Sammlers vorgesehen. Eine Zusage, seine Sammlung in Aachen zu lassen, hat er nicht gegeben.

Als die Stadt 1976 ihre niedrige Gewerbesteuer anbot, drohte Peter Ludwig (CDU): »Mit der Verdammnisung muß ein Ende sein... Mit Steuererhöhungen will ich aber keine Museen!«

1979 vergab er den bedeutendsten Teil der Aachener Sammlung als Dauerleihgabe an das neugegründete *Museum moderner Kunst* in Wien. Dr. Dieter Rotte, der in Köln den Bau des *Museums Ludwig* überwachte, wurde zum Direktor des Wiener Museums ernannt.

1981 wurde eine Auswahl von 161 Werken im Neuwert von 65 150 Millionen (ca. DM 10 Mio.) in eine neugegründete *Österreichische Stiftung Ludwig für Kunst und Wissenschaft* eingebracht. Die Republik Österreich verpflichtete sich, 65 150 Millionen für Ankäufe, Ausstellungen und andere Stiftungszwecke beizusteuern.

Im Stiftungsrat sitzen Peter und Irene Ludwig mit 2 von ihnen benannten Personen. Österreich stellt seitens 4 Mitglieder. Der Vorsitz wechselt in jährlichem Turnus zwischen Peter Ludwig und einem Vertreter Österreichs. Den Eheleuten Ludwig steht für 10 Jahre ein Vetorecht über die Disposition (Ausstellung, Leihgaben etc.) der von ihnen gestifteten Werke zu.

Frau Irene Ludwig wurde in Wien zum Professor ernannt. Peter Ludwig erhielt die Ehrenbürgerschaft.



Arbeitenden in einem Werk
der Leonard Monheim AG



Die Monheim-Gruppe erwarb 1971 von der amerikanischen Peter & Paul, Inc. weltweit die Produktions-, Marken- und Vertriebsrechte für *van Houten*-Erzeugnisse.

Seither betreiben die *van Houten*-Tochtergesellschaften der Monheim-Gruppe ihr gesamtes Gruppenexportgeschäft über eigene Vertriebsorganisationen in Deutschland, Frankreich (1979/80 Umsatz FF 122,7 Millionen), Großbritannien, Kanada, den Niederlanden und den Vereinigten Staaten.

Darüber hinaus sind Ostasien und die DDR bedeutende Handelspartner. Eine Expansion des Marktes in die Sowjetunion und andere Ostblockländer ist geplant. Kooperationsverhandlungen sind 1980 auch mit österreichischen Unternehmen aufgenommen worden, die den Markt des Alpenlandes für Monheim-Erzeugnisse erschließen wollen.

Rund 34 % (DM 403 Millionen) des Konzernumsatzes wurden im Geschäftsjahr 1979/80 außerhalb der Bundesrepublik erzielt.

Neben dem Markenartikelgeschäft betreibt *van Houten* auch die Herstellung von Industrieprodukten wie Kakao, Kakaopulver, Kuvertüre, Kakaomasse und Rohkakao.

Insgesamt investierte Monheim von 1971 bis 1975 allein in West-Berlin für die *van Houten*-Produktion von Kakaopulver und Kakaobutter DM 60 Millionen. Diese Sachanlagen wurden wesentlich durch die

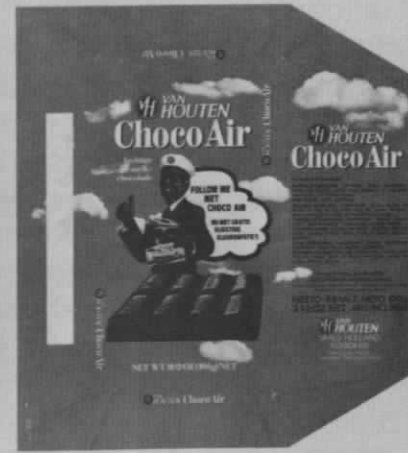
Vergünstigungen des Berlirländerungsgesetzes getragen (Sonderabschreibungen, Investitionszuschüsse und andere Steuererleichterungen).

Die Monheim-Gruppe schloß 1973 mit *AGROS*, dem staatlichen Außenhandelsunternehmen von Polen, einen Kooperationsvertrag. Daraufhin wurde 1975 in der *Schokoladenfabrik Wawel* in Krakau mit der Lizenzproduktion von *van Houten* Tafelschokolade begonnen. Ein Teil der Erzeugnisse ist für den Export bestimmt.

Mit den staatlichen Außenhandelsfirmen der DDR wurden 1974 ebenfalls Gestattungsverträge zur Herstellung instantisierter Kakaoprodukte der Marke *van Houten* unterzeichnet.

Die Schulen der DDR werden seither mit dem Kakaotrunk *Trinkfix* beliefert. Monheim-Produkte sind sonst nur in Internshops und Delikatläden erhältlich. Ein Teil der Produktion wird exportiert, auch in die Bundesrepublik. Für die Fertigung in Polen und der DDR stellt die Monheim-Gruppe nicht nur technisches Wissen bereit, sondern liefert auch hochspezialisierte Anlagen.

An Orten, in denen Erzeugnisse der Monheim-Gruppe gefertigt, vertrieben oder Geschäftsbeziehungen angeknüpft werden sollen, sind häufig Leihgaben aus dem Kunstbesitz des Aufsichtsratsvorsitzenden Peter Ludwig anzutreffen (*Nationalgalerie* in Ost-Berlin, Polen, Schweiz, Frankreich, Österreich, Saarbrücken, Aachen, geplant in der UdSSR).



Through Donations A Spouse's Payment Of 35% Inheritance Tax Is Avoided

The Neue Galerie – Sammlung Ludwig of the City of Aachen usually shows Peter Ludwig's new acquisitions and does so often in programmatic exhibitions. It is also the starting point of travelling exhibitions and permanent loans to other museums. The museum director works closely with the collector.

In 1977, 22 works from Aachen went on permanent loan to the Nationalgalerie in East Berlin. In return newly acquired paintings from East Germany were exhibited in Aachen.

In 1978 Aachen also organized an exhibition for the Museum of Modern Art in Teheran (until the Shah's ouster a stepbrother of the Empress was the director). The Centre Pompidou and other European museums also received important loans from Aachen.

Since 1976, the City of Aachen is planning to induce Peter Ludwig, through the building of a new museum, to leave his collection permanently in Aachen. As of 1982 on Monheim Allee, a new building is to be erected at the cost of DM 40 million. Its completion is envisioned for 1985, when the collector celebrates his 60th birthday. He has not committed himself to leaving his collection in Aachen.

When the City, in 1976, raised its relatively low business tax, Peter Ludwig (Christian Democrat) threatened: "There has to be an end to treating us like idiots... With increases in taxes I certainly do not want a museum!"

In 1979, he gave an important part of the Aachen collection on permanent loan to the newly founded Museum of Modern Art in Vienna. Dr. Dieter Ronte, who had been supervising the construction of the Museum Ludwig in Cologne, was appointed director of the Museum in Vienna.

In 1981, a selection of 161 works, at a stated value of s. 150 million (approximately \$5 million), was entered into a newly founded Austrian Ludwig Foundation for Art and Science. The Republic of Austria pledged to contribute s. 150 million for acquisitions, exhibitions, and other purposes of the Foundation.

On the Board of the Foundation are Peter and Irene Ludwig, together with 2 members of their choice. Austria is also represented by 4 members. The Chairmanship alternates yearly between Peter Ludwig and a representative of Austria. For 10 years Mr. and Mrs. Ludwig retain a veto over the disposition of the works they donated (exhibition, loans, etc.). Mrs. Irene Ludwig was appointed Professor in Vienna. Peter Ludwig became honorary citizen of the city.

Van Houten

In 1971 the Monheim Group acquired the rights for the production, trademark, and distribution of van Houten products worldwide, from the American Peter & Paul Inc.

Since then, the van Houten subsidiaries handle the Monheim Group's entire export through totally owned marketing organizations in Germany, France (sales 1979/80 ffrs. 122.7 million), the United Kingdom, Canada, and the United States.

East Asia and East Germany are also important trading partners. The market is to be expanded into the Soviet Union and other Eastern Block countries. Moreover, negotiations over cooperative ventures have been started for opening up the Austrian market for Monheim products.

Approximately 34% (DM 403 million) of the company's sales for 1979/80 were achieved outside of West Germany.

Aside from its business with brand-name products, van Houten also makes cocoa-butter, cocoa-powder, and other semi-finished products for the chocolate industry.

The Monheim Group's total investment for the production of cocoa-powder and cocoa-butter between 1971 and 1974 in West Berlin alone amounted to DM 60 million. This investment in plant and equipment was essentially financed through the advantageous provisions of the Berlin Aid Act (special depreciation allowances, outright grants, and other tax advantages).

In 1973 the Monheim Group signed a contract for cooperative ventures with AGROS, the Polish state import/export agency. As a consequence of this agreement, the Cracow chocolate factory Wawel, in 1975, began production of van Houten chocolate bars under license. Part of the output is being exported.

In 1974, licensing agreements for the production of van Houten instant chocolate milk were also entered into with the East German state trading organization.

Since then East German schools receive the chocolate drink "Trinkfix." Otherwise, Monheim products can be found almost exclusively in "Intershops" (foreign currency stores) and "Delikatladen" (high price stores for luxury items). Part of the production is exported to West Germany and other destinations.

For the production in Poland and East Germany the Monheim Group not only makes available its technical know-how, but also provides highly specialized equipment.

Loans of art works from Peter Ludwig, the group's chairman, are frequently to be found in places where Monheim products are made or distributed, or where business relations are to be established (e.g. National Gallery East Berlin, Poland, Switzerland, France, Austria, Saarbrücken, Aachen, and, in the planning, the Soviet Union).



Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Ludwig
Aufsichtsratsvorsitzender der
Leonard Morheim AG

Stiftungen sind jährlich zu 10 Prozent des Einkommens steuerabzugsfähig

Peter Ludwig unterbreitete dem Bund, dem Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Köln im Sommer 1980 einen gemeinsam erarbeiteten Entwurf einer *Urkunde über die Errichtung der Stiftung Ludwig zur Förderung der bildenden Kunst und verwandter Gebiete* mit dem Sitz in Köln, nebst einer Satzung. Das Dokument ist das Ergebnis fast einjähriger Gespräche zwischen den drei öffentlichen Partnern der projektierten Stiftung und Peter Ludwig.

Die Stiftungspläne blieben der Öffentlichkeit verborgen, bis der *Kölner Stadt-Anzeiger* sie dank einer Indiskretion am 6. September publizierte.

Dem Stiftungsentwurf zufolge beabsichtigen die Eheleute Irene und Peter Ludwig, Kunstwerke in die Stiftung einzubringen, die in einer Anlage aufgeführt sein sollen. Über den Inhalt der Anlage ist öffentlich nichts bekannt.

Soweit das Stiftungsgut ausgereicht ist, würde die Stiftung in die Rechte und Pflichten der Stifter als Verleiher eintreten. Irene und Peter Ludwig beabsichtigen, auch ihren künftigen Kunsterwerb der Stiftung zuzuwenden.

Der Umfang und der Wert des Stiftungsgutes ist bis zur Offenlegung einer Liste nicht einzuschätzen. Es wird spekuliert, es handle sich um die mittelalterlichen Werke, die sich als Dauerleihgabe im Kölner Schnitzgärtchen befinden (Schätzwert DM 100 Mio.), um präkolum-

biarische, afrikanische und ozeanische Kunst, die im *Rautenstrauch-Josef-Museum* in Köln aufbewahrt werden, und um Werke moderner Kunst, die an zahlreiche europäische Museen ausgeliehen sind.

Für 10 Jahre wird den Eheleuten Ludwig ein Einspruchsrecht zubilligt: *in Frage der Disposition über den vom Ehepaar Ludwig eingebrachten Kunstbesitz.*

Dauerleihgaben in Museen ersparen dem Leihgeber die Kosten der sachgerechten Lagerung, Pflege, konservatorischen Betreuung und Sicherung seines Kunstbesitzes. Die wissenschaftliche Erschließung der Werke sowie ihre Ausstellung und Publikation in Katalogen und Besprechungen erhöhen ihren Wert.

Solange Kunstbesitz öffentlich zugänglich gemacht wird, ist er von der Vermögenssteuer (jährlich 0,5 % ihres Wertes) befreit.

Eine Stiftung kann jährlich zu 10 % des insgesamt zu versteuernden Jahreseinkommens abzugsfähig sein. Es ist manchmal möglich, diese Vergünstigungen auf mehrere Jahre zu verteilen.

Kunstbesitz ist erbschaftsteuerpflichtig. Für den überlebenden Ehegatten entfällt bei einer Stiftung von über DM 100 Millionen eine Steuerschuld von 35 % des Wertes: DM 35 Millionen.



Arbeiterinnen in einem Werk
der Leonard Morheim AG

NOVESIA De Beukelaer

Die Morheim-Gruppe übernahm 1978 von der *General Biscuits Co.* 75 % der Anteile der belgischen *General Chocolate NV/S.A.* für einen Gesamtpreis von bfrs. 350 Millionen. Die restlichen Anteile verblieben im Besitz der deutschen *P. F. Feldhaus-Novesia* in Neuss.

General Chocolate stellt in Herentals (Belgien) und in Neuss Schokoladenherstellung her, die unter der Marke *Novesia/De Beukelaer* vornehmlich in den Benelux-Ländern, der Bundesrepublik und Frankreich vertrieben werden. Zur Zeit der Übernahme beschäftigten die beiden Produktionsstätten jeweils 500 Arbeiter und Angestellte. Das Umsatzzentrum betrug rund DM 200 Millionen.

Im Anschluß an den Erwerb der Aktienmehrheit durch die Morheim-Gruppe beschloß das Ministerium für flämische Regionalwirtschaft bei einer Darlehensaufnahme von bfrs. 478 Millionen (knapp DM 32 Millionen) eine direkte Unterstützung in Form von Zinszuschüssen und Kapitalprämien von bfrs. 68 Millionen für die Modernisierung und Rationalisierung der Betriebsanlagen in Herentals zu gewähren.

Außerdem stellte die halbstaatliche Gesellschaft für Kreditgewährung an die Industrie ein vom Staat garantiertes Darlehen von bfrs. 288 Millionen bereit. Das belgische Tochterunternehmen sollte auch für drei Jahre in den Genuß gewisser Steuererleichterungen kommen.

Die Morheim-Gruppe beabsichtigt, aus eigenen Mitteln bfrs. 310

Millionen zu investieren.

1979 wurde die Beteiligung der Morheim-Gruppe an *General Chocolate* auf 100 % aufgestockt. Damit gelangten auch die deutschen Beteiligungsgesellschaften *Novesia-Schokolade GmbH* und *Marine Schokolade GmbH* in Neuss völlig in den Morheim-Einflußbereich.

Die Konzernleitung beschloß 1980, die *Novesia-Betriebstätten* in Neuss (Umsatz im Geschäftsjahr 1979/80 rund DM 80 Millionen) stillzulegen und ihre Produktion der *Goldnuss*- und *Goldnuss*-Fertigung in anderen Morheim-Werken rationeller fortzusetzen, 350 Arbeiter und davon betroffen.

Im belgischen Herentals werden unter anderem die *Melo Cakes*, *Les Avois*, *Big Nuts*, *Bébé* und *Ala*, vornehmlich gefüllte Schokolade oder mit Schokolade überzogene Waffeln, hergestellt. Der Vertrieb von *Ala* und *Les Avois* geschieht vor allem durch Automaten.



Donations Are Tax-Deductible Up To 10% Of The Yearly Income

In 1980 Peter Ludwig submitted to the Federal Government, the State of North Rhine-Westphalia, and the City of Cologne, a draft "Document on the Establishment of the Ludwig Foundation for the Promotion of the Visual Arts and Related Fields." By-laws were attached. The document is the result of year-long discussions between Peter Ludwig and the three public partners of the proposed Foundation.

The public was kept in the dark about the plans for this foundation until, on September 6, 1980, it was disclosed in the "Kölner Stadt-Anzeiger" (local newspaper), due to a leak.

According to the draft document, Mr. and Mrs. Ludwig intend to donate art works to the Foundation, which are to be listed in an appendix. The contents of this appendix is not known.

As for art works on permanent loan, the Foundation would assume the rights and duties of the donor in his capacity as lender. Peter and Irene Ludwig intend to donate to the Foundation all their future art acquisitions.

Until the publication of the list of the donation, its size and value cannot be judged. It is being speculated that it would include the medieval works which are now on permanent loan to the Schnütgen-Museum of Cologne (estimated value DM 100 million). Also pre-Columbian, African, and Oceanic art, which are housed in the Rautenstrauch-Joest-Museum of Cologne are supposedly being considered, as well as a collection of modern works which are on loan to numerous museums in Europe.

For 10 years Mr. and Mrs. Ludwig are granted veto power "in questions relating to the disposition of art works brought in by Mr. and Mrs. Ludwig."

The permanent loan of his art works saves the lender the necessary expenses for the proper storage, care, protection, and curatorial services for his property. Scientific research on the works, as well as their exhibition and publication in catalogues and articles, increases their value.

As long as art works are accessible to the public, they are exempt from property tax (0.5% of their value every year). A donation is deductible up to 10% of the yearly taxable income. In the case of large donations, these deductions can be distributed over several years.

Art works are affected by inheritance taxes. In the case of a donation of more than DM 100 million, the surviving spouse does not have to pay inheritance tax on 35% of the value, i.e. DM 35 million.

Novesia/De Beukelaer

In 1978, the Monheim Group acquired, for a total of bfrs. 350 million, 75% of the shares of the Belgian General Chocolate NV/SA from General Biscuit. The remaining shares stayed with P.F. Feldhaus-Novesia of Neuß (West Germany).

In Herentals (Belgium) and in Neuß, General Chocolate makes a variety of chocolate products which are mainly distributed in the Benelux countries, in Germany, and in France. At the time of the takeover, the two plants had 500 employees each. Total sales amounted to approximately DM 200 million.

Following the Monheim Group's acquisition of the majority of the shares, the Ministry for the Flemish Economy decided to provide grants totalling bfrs. 68 million to support payment of interest and capital on loans of bfrs. 478 million. These loans were earmarked for the modernization of the plant in Herentals.

In addition, the semi-governmental Industrial Credit Corporation gave government-backed loans of bfrs. 288 million. For three years the Belgian subsidiary was also granted certain tax exemptions. The Monheim Group planned to invest bfrs. 310 million of its own.

In 1979, the Monheim Group acquired the rest of the shares which were still outstanding. Thus also the German subsidiaries Novesia Schokolade GmbH and Meurisse Schokolade GmbH of Neuß came totally under Monheim control.

Management decided, in 1980, to close down the Novesia facilities in Neuß (sales in 1979/80 approx. DM 80 million) and to continue production of the "Goldnußtafeln" and "Goldnuß Pärchen" more efficiently in other Monheim plants. 350 employees are affected.

Among the products coming out of Herentals (Belgium) are the "Melo Cakes," "Leo," "Ascot," "Big Nuts," "BibiP" and "Alu," mostly filled milk chocolate and chocolate wafers. "Alu" and "Leo" are widely distributed through vending machines.



Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Ludwig
Aufsichtsvorsitzender der
Stiftung Museum Ludwig

Wehe der (Kunstmarkt-) Kojen, an der er vorbeigegangen ist

Peter Ludwig
über sich selbst

In der Satzung der von Peter und Irene Ludwig vorgeschlagenen und zusammen mit dem Bund, dem Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Köln geplanten Stiftung Ludwig heißt es:

„Für Stiftungszwecke betreibt die Stiftung das Museum Ludwig in Köln, das sie verwaltet und erhält.“

„Der Stiftungsrat entscheidet besonders über die Befragung und Abwertung des ... Direktoriums des Museums Ludwig.“

Im Falle der Stiftungsaufhebung „fallen das Grundstück des Stiftungs- museums und die Gegenstände, die ihren geschäftlichen Standpunkt in Köln haben, der Stadt Köln ohne Gegenleistung zu.“

Daraus folgt, daß die Stadt Köln sich — für die Dauer der Stiftung — ihrer Verfügungsgewalt über ihre Sammlung der Kunst des 20. Jahrhunderts entledigt. Betroffen wären nicht nur die Pop Art Sammlung, welche die Eheleute Ludwig 1976 geschenkt hatten, sondern auch die dem Waldfriedrich-Museum von Kölner Sammlern geschenkten Werke, die in das Museum Ludwig integriert worden sind, sowie die Eigenwerbungen des Museums.

Der Neubau des Museums Ludwig (Baikosten DM 219 Millionen) soll anschließend ebenfalls der Stiftung Ludwig übertragen und möglicherweise seine Unterhalts- und Personalkosten von ihr übernommen werden.

In der Satzung ist ferner für die Stiftung „von der Stadt Köln ein

Verfügung gestelltes Baumstumpfenstück der Stadt“ die Rede.

Die öffentlichen Stiftungspartner sprechen von jährlichen Beitragszahlungen — auch der Stadt Köln —, die zumindest am Anfang mehrere Millionen DM betragen sollen (der Ankaufsetzt der 8 Kölner Museen beläuft sich auf DM 1,1 Mio.).

Die Vertreter der Stadt Köln gehören zu den entschiedensten öffentlichen Verfechtern der Stiftung Ludwig. Pressekommentare zufolge befürchten sie, die Eheleute Ludwig mögen ihre umfangreichen Leihgaben — entgegen einem ausdrücklichen früheren Versprechen — ab, wenn die von ihnen projektierte Stiftung Ludwig nicht zustande kommt. Peter Ludwig hatte einmal angedeutet: „Es gibt vielleicht noch andere Regierungen, mit denen man auch sprechen kann und auch spricht.“

Köln erhofft sich aber auch, daß durch ihre Beteiligung in der Stiftung ein Teil der erheblichen Bau- und Folgekosten des neuen Museums Ludwig von Bund und Land mitgetragen werden.

Der Generaldirektor der Kölner Museen, Hugo Borger, spricht auch von einer wünschenswerten künstlerischen „Offenraumfunktion“ der Stadt. Einhellig sagen die städtischen Vertreter: „Ohne Ludwig geht hier nichts mehr.“



Abstrakt in einem Werk
der Leonard Monheim AG



Die Zusammenarbeit der Monheim-Gruppe mit der schweizerischen Lindt & Sprüngli geht in die Zeit vor dem 2. Weltkrieg zurück. Monheim hält gegenwärtig jeweils 80 % der Anteile von Lindt & Sprüngli GmbH, Aachen, und Lindt & Sprüngli BV, Niederlande. Die Restanteile verbleiben beim Stammhaus, der Lindt & Sprüngli AG, Küssnacht, Schweiz.

In Lizenz werden von Monheim Lindt-Erzeugnisse, Pralinen, Tafelschokolade und Saisonartikel, für den deutschen und niederländischen Markt produziert (geschätzter Umsatz 1979/80 sfrs. 195 Millionen — ein Drittel des Lindt-Weltumsatzes).

Die Monheim-Gruppe hatte auch mit der englischen John Mackintosh and Sons Ltd. und der amerikanischen Peter C. Paul, Inc. Lizenzproduktions- und Vertriebsabkommen.

Erzeugnisse der Marke Lindt werden vornehmlich in einem Werk in der Aachener Innenstadt hergestellt, wo sich auch die Monheim-Verwaltungszentrale befindet.

Einem Aachener Gerücht zufolge beabsichtige Monheim 1977 die Verlagerung eines Teiles seiner Produktion in ein Zweigwerk bei Saarouis. Damit wären 1000–1800 Arbeitsplätze in Aachen verlorengegangen.

Die Konzernleitung erklärte dagegen zur gleichen Zeit, sie bemühe sich vielmehr darum, die Fertigung nach Aachen-Susterfeld zu

verlegen und die dort existierende Betriebsstätte zu erweitern.

„Dazu bedarf es beträchtlicher Mittel. Eine Konzentration der Aachener Betriebsstätten in Susterfeld müßte vom Land und von der Stadt bezuschußt werden.“

Die Stadt Aachen entschloß sich im selben Jahr, das 20 000 qm große Areal in der Innenstadt zum Sanierungsgebiet zu erklären und für den Bau von Einfamilienhäusern mit Gärten zu erwerben.

Für die Aufgabe des Werkes im Stadtzentrum und als Entschädigung der mit der Verlagerung anfallenden Kosten wird Monheim aus öffentlichen Mitteln eine Entschädigung von DM 45,7 Millionen gezahlt. 75 % der Summe werden vom Land Nordrhein-Westfalen getragen.

Monheim beabsichtige, einen Teil seines für 1980 vorgesehenen Investitionsvolumens von DM 60 Millionen für den Bau des neuen Werkes und eines Verwaltungsgebäudes zu verwenden. Durch höhere Automatisierung soll die Fertigung kostensparend rationalisiert werden. Der Bau in Aachen-Susterfeld wird voraussichtlich bis Ende 1982 vollendet sein.



**Woe The (Art Fair) Stand That He Passed By.
(Peter Ludwig About Himself)**

In the by-laws of the Ludwig Foundation which was proposed by Peter and Irene Ludwig and jointly planned by the Federal Government, the State of North Rhine Westphalia and the City of Cologne it reads:

"For purposes of the Foundation, the Foundation administers and receives the Museum Ludwig in Cologne."

"The Board of the Foundation, in particular, decides the hiring and firing of... the Directors of the Museum Ludwig."

In case the Foundation is dissolved, "the ground of the Foundation-Museum and the objects which are normally located in Cologne will become the property of the City of Cologne without compensation."

From this it would follow that – for the duration of the Foundation – the City of Cologne would give up the rights over its collection of 20th century art. Not only the Pop Art collection which was donated by Mr. and Mrs. Ludwig in 1976 would be affected by this. It would extend to all works that had been donated to the Walraff-Richartz-Museum by collectors from Cologne and that are now part of the Museum Ludwig, as well as new acquisitions of the Museum.

Apparently the new building of the Museum Ludwig is also to be handed over to the Ludwig Foundation and possibly the cost for its maintenance and personnel are to be covered by the Foundation.

Furthermore, the by-laws speak of "civil service positions made available by the City of Cologne."

The public partners of the Foundation are talking about yearly contributions which, at least in the beginning, are to amount to several million Deutschmarks, also from the City of Cologne (the acquisitions budget of the eight Cologne museums is DM 1.1 million).

The representatives of the City of Cologne are among the most ardent proponents of the Foundation. According to comments by the press, they fear that Mr. and Mrs. Ludwig might withdraw their loans, in spite of an express promise, if the projected Ludwig Foundation does not come to pass. Peter Ludwig once indicated: "Perhaps there are other governments with which one could speak and with which one does speak."

Cologne also hopes that, through the participation of the Federal Government and the State in the Foundation, a part of the sizeable cost of the construction and maintenance of the new Museum Ludwig would be carried by them.

The general director of all Cologne museums, Hugo Borger, also refers to the desirability of an art "supercenter" in Cologne. The representatives of the City agree: "Without Ludwig nothing works anymore."

Lindt

The collaboration between the Monheim Group and the Swiss Lindt & Sprüngli goes back to the time before WW 2. At present Monheim holds 80% of the shares of both Lindt & Sprüngli GmbH, Aachen, and Lindt & Sprüngli B.V., Netherlands. The rest of the shares remain with the Lindt & Sprüngli AG., Kilchberg/Switzerland.

Under license, Monheim makes Lindt-products such as assorted chocolates, milk chocolate, and seasonal articles for the German and Dutch markets (estimated sales 1979/80 sfrs. 195 million = approximately one third of Lindt sales world wide.)

The Monheim Group also had licensing and distribution agreements with the British John Mackintosh and Sons Ltd. and Peter & Paul Inc. of the United States.

Lindt products are mostly made in a factory in the center of Aachen, where the company's headquarters are also located.

In 1977, according to a rumor circulating in Aachen, Monheim planned to move part of this production to another facility in Saarlouis. 1000 to 1800 jobs would have been lost in Aachen.

However, at the same time, a company spokesman declared that the company was, instead, trying to move production to Aachen-Süsterfeld, on the outskirts of the city, and expand a plant there that was already in operation: "This requires a considerable amount of money. Concentration of the Aachen facilities in Süsterfeld would have to be subsidized by the City and the State."

In the same year, the City of Aachen decided to make the 20,000 m² of the plant in the city center an area for rehabilitation and to buy it for the construction of one-family houses with gardens in its place.

As compensation for giving up the plant and its relocation, Monheim is being paid out of public funds a total of DM 45.7 million. 75% of this amount is carried by the State of North Rhine-Westphalia.

Monheim intends to use part of its DM 60 million investments earmarked for 1980 for the construction of the new plant and administrative headquarters. New automated facilities are to bring about a more efficient and profitable operation. The construction in Aachen-Süsterfeld is expected to be completed by the end of 1982.



Prof. Dr. h. c. Peter Ludwig
Aufsichtsratsvorsitzender der
Leonard Mohnheim AG

Auch Mäzene haben ihren Preis Peter Ludwig

Die Satzung der von Peter und Irene Ludwig vorgeschlagenen und zusammen mit dem Bund, dem Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Köln geplanten Stiftung Ludwig nennt als Aufgaben der Stiftung:

1. Pflege, Betreuung und Verwaltung des Kunstbesitzes der Stiftung;
2. Erweiterung des Kunstbesitzes und Sicherung wertvoller deutscher Kunstgüter im Sinne von Absatz 1 gegen Abwanderung ins Ausland;
3. Wissenschaftliche Erschließung des Kunstbesitzes der Stiftung;
4. Konzeption und Durchführung von Kunstausstellungen;
5. Förderung von regionalen, überregionalen und internationalen Maßnahmen im Bereich der bildenden Kunst einschließlich veränderter Gebiete.

Im Stiftungsrat sitzen Peter und Irene Ludwig, zwei von ihnen benannte Personen sowie jeweils vier vom Bund, vom Land und der Stadt Köln benannte Mitglieder. Der Vorsitzende ist Peter Ludwig. Der Stiftungsrat fällt seine Beschlüsse mit einfacher Mehrheit, bei Stimmengleichheit entscheidet der Vorsitzende.

Für 10 Jahre steht Peter und Irene Ludwig ein Einspruchsrecht gegen Beschlüsse des Stiftungsrates zu, soweit diese Fragen der Dispositionen über den vom Ehepaar Ludwig eingebrachten Kunstbesitz betreffen.

Kritiker der Stiftung Ludwig weisen auf die kunstpolitische Macht hin, die dem Privatmann Peter Ludwig durch die tonangebende Position in einer öffentlich finanzierten Stiftung zufallen würde. Der

Sammler sagt selbst: »In solchen Gremien muß ja ein Konsensus herbeigeführt werden. Da traue ich mir allerdings zu, daß mein Fach- und Sachverstand ein Gewicht haben.«

Man befürchtet, daß die numerische Überlegenheit der öffentlichen Vertreter im Stiftungsrat wegen ihrer widersprüchlichen Interessen und der großen Abhängigkeit der Stadt Köln von Peter Ludwig wenig Gewicht habe. Das Vetorecht des Sammlerehepaares und die doppelte Stimme des Vorsitzenden bei Stimmengleichheit bekräftigen seine dominierende Stellung.

Seinen Einfluß auf den Kunstmarkt beurteilt der Sammler so: »Der Markt für Pop Art ist entscheidend durch die Aktivitäten des Ehepaares Ludwig geprägt worden.«

Die Kombination der Finanzkraft der Stiftung mit seiner eigenen gäbe Peter Ludwig im Ausstellungswesen, bei kunstpolitischen Entscheidungen und auf dem Kunstmarkt eine Machtfülle, mit der er das Kunstgeschehen international noch mehr als bisher entscheidend in seinem Sinne steuern könnte.



Arbeitern in einem Werk
der Leonard Mohnheim AG

Der **Trumpf** Pralinenmeister

Die Mohnheim-Gruppe vertreibt unter ihrer Hausmarke Trumpf Tafelschokolade, Schoggi, Pralinen, Kakao, Saisonartikel und Kaubonbons. Die Fertigung erfolgt durch Tochtergesellschaften in Aachen, Quickborn bei Hamburg, Saarouis und der seit 1979 unter neuem Namen selbständig operierenden Trumpf-Schokolade- und Kakaofabrik Berlin GmbH.

Die in der Vergangenheit völlig zu Mohnheim gehörende Berliner Gesellschaft ist 1979 zu 51 % an die neugegründete selbständige Trumpf Berlin GmbH veräußert worden, die ihrerseits den Kauf durch Ausgabe atypischer stiller Beteiligungen an Private finanzierte. Auf diese Weise und Mohnheim 1979 rund DM 100 Millionen zugeflossen, die das Unternehmen »isomembra« (Ludwig) verwandte.

Dazu boten sich Investitionen an (in Berlin für 1980 DM 25 Millionen geplant) sowie die Anlage in steuerbegünstigten Berlinanleihen (12 % des Darlehens bis zu 50 % der Jahressteuerschuld abzugsfähig). Außerdem wurden Rücklagen gebildet und Abschreibungen auf Rohkakaobestände und -Kontrakte getätigt.

Das Werk in Berlin-Neukölln ist 1953 gegründet und Anfang der 70er Jahre erheblich vergrößert und modernisiert worden. Dabei kamen Mohnheim die Vergünstigungen der Berlinförderung zugute: die 75%ige Sonderabschreibung von Sachanlagen im 1. Jahr (in der BRD 2-3 %), öffentliche Investitionszuschüsse von 10 % oder mehr der

Anlagekosten, beim Warenverkauf in die Bundesrepublik eine Umsatzsteuerpräferenz von 4,5-6,2 % und andere Steuererleichterungen.

In der DDR werden Trumpf-Markensartikel aufgrund von Gestattungsverträgen aus dem Jahre 1974 hergestellt. Die Erzeugnisse sind fast ausschließlich in Internshops und Delikatäden erhältlich und werden zum Teil auch exportiert.

Mohnheim übernimmt und vertreibt die Erzeugnisse der Trumpf Berlin GmbH (u. a. Schoggi). Außer von Kaufhäusern werden Trumpf-Waren in sehr großen Posten von Aldi abgenommen.

Bekannte Namen auf dem Markt sind außer den 1966 eingeführten Schoggi unter Pralinen Edel Trüffeln in Nuß, Gute Geste in Nuß, Frische Frühschokolade, Marzipaniers, Wippenkase, Tradition und Klassik.

Auf dem deutschen Markt hat Mohnheim mit allen Marken insgesamt bei Tafelschokolade einen Anteil von 18 %, bei Pralinen von 25 % und bei Saisonartikeln ebenfalls 25 %. Der ausgewiesene Kakaogehalt der Produkte bewegt sich zwischen 25 % und 54 %.

Von der Weltmarken an Kakaobohnen verarbeitet Mohnheim 5 % (70 000 Tonnen) bei einer Jahresproduktion von 100 000 Tonnen (1980). Im Geschäftsjahr 1978/79 lagerte das Unternehmen Rohstoffe im Werte von DM 246,6 Millionen.



The by-laws of the Ludwig Foundation which were proposed by Peter and Irene Ludwig and which were planned together with the Federal Government, the State of North Rhine-Westphalia, and the City of Cologne set forth, as the purposes of the Foundation:

- 1) Curatorial care and administration of the art works of the Foundation.
- 2) Expansion of the collection and, in the spirit of paragraph 1, prevention of the sale of valuable works of the German art tradition to foreign buyers.
- 3) Scholarly research on the Foundation's collection.
- 4) Conception and organization of art exhibitions.
- 5) Promotion of regional, national and international activities in the visual arts and related fields.

Represented on the Board of the Foundation are Peter and Irene Ludwig, two persons of their choice, as well as four representatives each from the Federal Government, the State, and the City of Cologne. Peter Ludwig is the Chairman. Decisions of the Board of the Foundation are made by majority vote. In a tie the Chairman casts the deciding vote.

For 10 years Peter and Irene Ludwig are granted "a veto against decisions of the Foundation's Board whenever questions relating to the disposition of the art works are concerned which were brought in by Mr. and Mrs. Ludwig."

Critics of the Ludwig Foundation point to the art political power which would be handed to Peter Ludwig, a private individual, due to his dominant position in a publicly financed Foundation. The collector explains: "It is clear that on such boards a consensus must be achieved. However, I am certain that my expertise will have some weight."

It is feared that the numerical majority of the public representatives on the Board of the Foundation will not count much because they have contradictory interests, and because the City of Cologne is highly dependent on Peter Ludwig. The veto power of Mr. and Mrs. Ludwig and the deciding vote of the Chairman in a tie underscore his dominant position.

The collector judges his influence on the art market as follows: "The market for Pop Art has been determined decisively by the activities of Mr. and Mrs. Ludwig."

The combination of the financial resources of the Foundation with his own would give Peter Ludwig immense power in the world of exhibitions, in art-political decision-making, and in the art market. It would give him the means to exert even more control over the international art world than he does already.

The Monheim Group distributes, under its house label "Trumpf," chocolate bars, "Schogetten," assorted chocolates, hot chocolate powder, seasonal articles, and chewing candy. Production is done by subsidiaries in Aachen, Quickborn near Hamburg, Saarlouis and the Trumpf Schokolade- und Kakaofabrik Berlin GmbH which has been operating independently since 1979 under this new name.

51% of the shares of the Berlin company, which was totally owned by Monheim, were sold in 1979 to the newly founded Trumpf Berlin GmbH. The new company financed this acquisition by issuing atypical non-voting stocks to private investors. Monheim thus received in 1979, an infusion of approximately DM 100 million which was used by the company in a "tax-neutral" way (Ludwig).

Such opportunities are, for example, investments in the plant (in 1980 earmarked for Berlin: DM 25 million) and in special tax-favored loans to the Berlin Development Bank (12% of the loan tax-deductible). Moreover, money was set aside for future investment in the plant, and Monheim claimed depreciation on supplies (cocoa and contracts on cocoa).

The plant in Berlin was established in 1953. At the beginning of the seventies it was expanded considerably and manufacturing methods were brought up to the latest standards. Monheim benefited from the special advantages of the aid for Berlin: 75% depreciation in the first year for investment in plant and equipment (in West Germany 3%), outright public grants of 10 per cent or more for investment in plant and equipment, the deduction of 4.5% of the sales tax for sales to West Germany, and other tax advantages.

In East Germany "Trumpf" products are made under licensing agreements dating from 1974. They are available almost exclusively in "Intershops" (foreign currency outlets) and "Delikatläden" (special stores for high-priced luxury items). Some are also exported.

Monheim handles the distribution for all products of Trumpf Berlin GmbH (a.o. Schogetten). Aside from department stores, "Trumpf" items are sold in large quantities through "Aldi" (low priced chain store).

Well-known brand names besides the "Schogetten," which were introduced in 1966, are assorted chocolates with labels such as "Noble Drops in Nuts," "Good Spirits in Nuts," "Fresh Fruit Drinks," "Marzipan Stars," "The Class of the Coat of Arms," "Tradition," and "Classic."

In Germany, Monheim has a market share for chocolate bars of 18%, for assorted chocolates of 25%, as well as for seasonal items of 25%. The stated cocoa contents of the products range from 25% to 54%.

5% of the world harvest in cocoa beans (70,000 metric tons) is used by Monheim in a yearly output of 100,000 metric tons (1980). In 1979/80 the company stored raw materials valued at DM 172 million.



Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Ludwig
Hochschullehrer an der
Universität Bonn

Nichts liegt uns ferner als kulturpolitische Macht Peter Ludwig

Die Satzung der von Peter und Irene Ludwig vorgeschlagenen und zusammen mit dem Bund, dem Land Nordrhein-Westfalen und der Stadt Köln geplanten Stiftung Ludwig sieht eine finanzielle Beteiligung der drei öffentlichen Partner am Stiftungsvermögen vor. Über ihre Höhe gibt es keine Auskunft.

Der Kölner Kulturreferent Peter Nestler sagte dazu im März 1981: »Nach dem augenblicklichen Stand wird die Stiftung jährlich ein Finanzvolumen von 14 Millionen haben.« Dagegen nannte ein Vertreter der Landesregierung als »Deckzahl« einen Betrag von 2,7 Millionen, der von jedem der öffentlichen Stiftungspartner im ersten Jahr entrichtet werden solle.

Das Land Nordrhein-Westfalen hat 1981 seine traditionellen Zuschüsse von DM 1 Millionen an die kommunalen Ausstellungsinstitute um ein Drittel gekürzt. Infolgedessen können Ausstellungen nicht mehr wie geplant durchgeführt werden, und Kataloge können nicht mehr erscheinen. Auch der Ankaufset der Landesgalerie Düsseldorf von DM 1 Millionen wurde trotz steigender Kunstpreise um eine Million beschnitten.

Die Leiter der betroffenen Institute hegen den Verdacht, die einschneidenden Kürzungen seien auf die 1982 zu erwartenden Zahlungen an die Stiftung Ludwig zurückzuführen. 15 kommunale Museumsdirektoren (Köln und Aachen ausgenommen) wandten sich

deshalb in einem Protestschreiben »mit großer Entschiedenheit« gegen eine von Bund und Land subventionierte Macht- und Finanzkonzentration in Köln. Sie fürchteten, »die auf lokalen Instanzen gründende Vielgestaltigkeit der Museumslandschaft« würde »durch die Stiftung Ludwig schwersten Bedrohungen ausgesetzt sein«.

Die Beteiligung des Bundes erregt verfassungsmäßige Bedenken. Demnach beeinträchtigt sie die Kulturhoheit der Länder und gäbe dem Bund ein kulturpolitisches Instrument, das ihm die Verfassung nicht zubilligt. Bayern denkt an eine Verfassungsklage.

Dagegen schlägt Baden-Württemberg die Gründung einer verfassungsmäßig unbedenklichen »Kulturstiftung der deutschen Bundesländer« vor. Diese »Einrichtung« sollte die Abwanderung wertvoller Werke der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte in Fällen verhindern, in denen ein Ankauf die finanziellen Kräfte eines einzelnen Museums übersteigt.

Die Abwanderung von Werken ins Ausland zu verhindern, ist aber auch eine der wesentlichen Aufgaben, denen die Stiftung Ludwig dienen soll. Es ist ebenfalls eines der Ziele der bisher nicht funktionsfähigen Nationalstiftung.



Arbeiterin in einem Werk
der Lionel Monheim AG

MAUXION

Die Monheim-Gruppe übernahm 1959 die Schokoladenfabrik Mauxion KG und stellt seither unter der Marke Mauxion Pralinen und Saisonartikel her. Nach dem 2. Weltkrieg entwickelte sich das Unternehmen folgendermaßen:

- 1951 Einrichtung eines Zweigwerkes in Quickborn bei Hamburg.
- 1952 Peter Ludwig geschäftsführender Gesellschafter. Eröffnung eines Werkes in Berlin-Neukölln (1979 Umwandlung in selbständige Trümpf Berlin GmbH mit 49 % Monheim Anteil).
- 1959 Erwerb einer Schokoladenfabrik in St. Hyacinthe bei Montreal (operiert seit 1974 unter dem Namen Comet Confectionary Ltd.).
- 1960 Angliederung der A. Pauer Schokoladenfabrik GmbH in Saarouis.
- 1969 Peter Ludwig Vorsitzender der Geschäftsleitung.
- 1971 Alleinproduktions- und Markenrechte für van Houtte-Produkte. Übernahme der weltweiten van Houtte-Vertriebsorganisation.
- 1974 Lizenzproduktion in der DDR und Polen.
- 1979 Übernahme aller Anteile der belgischen General Chocolate NV/SA mit Werken in Herentals (Belgien) und Neuf.
- 1980 Beteiligung an der neuerrichteten Kakao-Handelsgesellschaft Eendracht BV, Amsterdam. Kooperationsverhandlungen mit dem österreichischen Konzern und dem Lebensmittelkonzern Julius Meinl AG, Wien. Erschließung des österreichischen Marktes geplant, möglicherweise gemeinsamer Export in Ostblockländer.

Die Obergesellschaft Lionel Monheim KG, Aachen, wurde 1978 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt.

Die ehemaligen Komplementäre Prof. Peter Ludwig, Dieter Monheim und Dr. Bernd Monheim aus der 3. Monheim-Generation halten »lautlich mehr als 50 %« des Grundkapitals von DM 41,5 Millionen. Die Aktien lauten auf den Namen und können nur mit Zustimmung der Gesellschaft übertragen werden. Sie verbleiben völlig in Familienbesitz.

Aufsichtsratsvorsitzender der Lionel Monheim AG ist Prof. Peter Ludwig.

Die Monheim-Gruppe umfaßt 24 inländische und 16 ausländische Beteiligungsgesellschaften. Im Geschäftsjahr 1979/80 betrug der Umsatz weltweit DM 1,358 Milliarden (rund 34 % außerhalb der Bundesrepublik).

Die inländischen Gewinne wurden mit insgesamt DM 19,4 Millionen beteuert. Wenn keine Nachzahlungen zu leisten waren, kann die Gewinnhöhe auf rund DM 34 Millionen geschätzt werden.



**Nothing Is Of Less Interest To Us
Than Cultural-Political Power (Peter Ludwig)**

The by-laws of the Ludwig Foundation, which were proposed by Peter and Irene Ludwig and which were planned together with the Federal Government, the State of North Rhine-Westphalia, and the City of Cologne, provide for financial contributions to the Foundation's endowment by the three public partners. No mention of any amounts is made.

The commissioner of culture of the City of Cologne declared in March 1981: "At the current state, the Foundation will have a budget of 14 million." However, a representative of the State Government mentioned as a "reference figure" an amount of DM 2.7 million, which is to be paid in the first year by each of the public partners of the Foundation.

In 1981, the State of North Rhine-Westphalia cut its traditional grants of DM 3 million to municipal art institutions by one third. As a consequence, a number of exhibitions cannot be put on as planned, and catalogues cannot be published. The DM 3 million acquisitions budget of the State Gallery in Düsseldorf was equally cut by one million, in spite of rising prices on the art market.

The directors of the affected institutions have the suspicion that these cuts were motivated by the payments to the Ludwig Foundation which are to start as of 1982. Fifteen directors of municipal museums (except those of Cologne and Aachen) therefore spoke out in a protest letter "with great determination...against the Federal Government's and the State's subsidizing a concentration of money and power in Cologne." They fear that "the variety of the museum landscape which is based on local initiatives would be severely threatened by the Ludwig Foundation."

The participation of the Federal Government raises constitutional questions. According to these the cultural autonomy of the States would be interfered with, and the Federal Government would gain an instrument with which to make cultural policy that the constitution does not allow for. Bavaria is considering bringing the issue before the Supreme Court.

The State of Baden-Württemberg counters with a proposal to establish a "Cultural Foundation of the States," which would not give reason to raise constitutional objections. This "acquisition syndicate of the States" is to prevent the loss of valuable works of the German art and cultural history through their sale to foreign buyers in cases in which the financial resources of a single museum would be insufficient for the purchase.

To prevent such losses for the nation, however, is also one of the main purposes of the Ludwig Foundation. It is equally among the goals of the National Foundation which is still not operating as designed.

Mauxion

In 1959 the Monheim Group took over Schokoladenfabrik Mauxion KG. Since then they have been producing assorted chocolates and seasonal items under the "Mauxion" label. Following is the development of the company after WW2:

- 1951 Establishment of a new plant in Quickborn near Hamburg
- 1952 Peter Ludwig becomes managing partner. A new plant opened in Berlin-Neukölln (since 1979 independent company Trumpf Berlin GmbH; 49% of the shares held by Monheim)
- 1959 Acquisition of a chocolate factory in Ste. Hyacinthe near Montreal (operating since 1974 under the name Comet Confectionary Ltd.)
- 1960 Addition of the A. Poser Schokoladenfabrik GmbH of Saarlouis
- 1969 Peter Ludwig becomes President of the company
- 1971 Exclusive production and marketing rights for van Houten products. Takeover of the van Houten world distribution network
- 1974 Licensing agreements for production in East Germany and Poland
- 1979 Acquisition of all shares of the Belgian General Chocolate NV/SA with plants in Herentals (Belgium) and Neuß (Germany)
- 1980 Participation in the newly founded cocoa trading company Eurobras BV., Amsterdam. Negotiations for cooperative ventures with the Austrian Konsum and the Julius Meinl AG food business in Vienna. Plans are made for the expansion into the Austrian market and possibly joint export to COMECON countries.

In 1978 the parent organization Leonard Monheim KG was transformed into a public company.

The former partners Prof. Peter Ludwig, Dieter Monheim and Dr. Bernd Monheim of the 3rd Monheim generation are now holding "clearly more than 50%" of the capital of DM 41.5 million. The shares are issued in the name of the owner and can be transferred only with the company's approval. The shares are kept totally within the family.

The chairman of the supervisory board of the Leonard Monheim AG is Prof. Peter Ludwig.

The Monheim Group comprises 24 domestic and 16 foreign subsidiaries. In 1979/80, worldwide sales amounted to DM 1.358 billion (approximately 34% outside of West Germany).

The domestic income was taxed at the rate of DM 19.4 million. If no back payments in taxes had to be made, net income can be estimated at DM 34 million.

1981. Seven diptychs.
Each of the 14 panels 39.5 x 27.5 inches. Multi-colour silkscreens into which photographs and packaging of assorted chocolates and chocolate bars are pasted.
In brown frames under glass.
First exhibited at Paul Maenz Gallery, Cologne, May 1981.
Photo of Peter Ludwig: Wolf P. Prange, Cologne.
Photos of workers: Anonymous.
Title page: Prof. Dr. Dr. h.c. Peter Ludwig,
Chairman of Leonard Monheim AG.

Il arrive rarement qu'une association des arts organise une exposition qui soit présentée par un artiste, sans pour autant comprendre aucune œuvre de lui. Or, parmi les 250 objets de cette exposition, il y a des pièces qui proviennent de la collection privée de Daniel Spoerri, mais aucune d'entre elles n'est exécutée par lui. Il s'agit d'objets sans valeur artistique, et peut-être même sans valeur commerciale. On y trouve des contrefaçons, des attributions erronées, voire des contrefaçons attribuées de travers. Il y a des œuvres exécutées par des artistes des époques romaine et médiévale, par des anonymes, et par des artistes de renom comme Max Ernst, Arcimboldo et André Thomkins.

Comment Daniel Spoerri a-t-il su nous convaincre du bien-fondé d'un tel projet, et comment se fait-il qu'une association des arts «vénérable» puisse entériner une telle exposition, et même la citer comme l'une de ses expositions les plus importantes? On trouvera la réponse à cette question dans l'œuvre même de l'artiste. «La vie de Daniel Spoerri n'est autre chose, en effet, qu'un drame de l'absurde sans entracte... Il importe de donner un résumé, si bref soit-il, de quelques détails de cette vie... Cet homme a un vécu chargé d'incidents. Il est à la fois dur et sensible, et les mots lui font plus de mal que les actions. Il a joué tant de rôles dans sa vie: artiste, amant, poète, danseur, comédien, cuisinier, metteur en scène, chorégraphe, entrepreneur, négociant d'art, écrivain et éditeur, sans parler de toutes ses activités de dilettante qui remontent à sa jeunesse et aux apprentissages qu'il avait laissés inachevés. Autant d'étapes qui jalonnent la poursuite effrénée d'une raison d'être, et qui mènent à une destination inconnue.» (Emmet Williams, 1970). Cette description précise et compréhensive nous en dit long sur l'artiste. Il conviendrait, peut-être, d'y ajouter ce que Spoerri a mis dans la case «adresse» sur un questionnaire touchant les artistes à Cologne: Plusieurs.

On peut étudier l'apport artistique de Spoerri au cours des années 60 et 70 dans un grand nombre de catalogues

It is unusual for an art society to organise a show by an artist in which not a single work by this artist is included. Although some of the 250 objects are taken from Daniel Spoerri's private collection, none are actually works by him. These are objects of no artistic value, perhaps of no commercial value; some are falsifications, wrongly attributed works or wrongly attributed falsifications. There are works by Roman, mediaeval and anonymous artists as well as works by famous artists, like Max Ernst, Arcimboldo, Andre Thomkins.

How did Daniel Spoerri manage to convince us of this idea? How can a "venerable" art society justify such a show – and even name it amongst its most important? The answer lies in Daniel Spoerri's *oeuvre*. "Spoerri's life story is a drama of absurdities with no intermissions...It is important to tell, if but briefly, some of this story...This man has been around. He is tough as well as sensitive. Words can hurt him more than actions. His data – artist, lover, cook, poet, actor – director, dancer, choreographer, entrepreneur, art dealer, writer and publisher and the many amateur activities dating back to the uncompleted apprenticeships of his youth – all these are stations in a wild search for a *raison d'être*. Destination: unknown." (Emmet Williams, 1970). This empathetic and accurate description tells its own tale – perhaps only Spoerri's answer should be mentioned when asked for his address on a questionnaire regarding artists in Cologne: Several.

His contributions to the art of the 60's and 70's are published in many catalogues and synopses, yet only part of his personality went into art. At this point another quotation seems appropriate, from the *Kunstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert* (Artists' Dictionary of Switzerland, 20th century) (formulated in 1967!): "Spoerri, born Feinstein, Daniel Isaac, sculptor (assembly pieces and collages), writer, dancer, born March 27, 1930 in Galati, Rumania. To Daniel Spoerri it is the personal contribution of everybody which gives content and

Wulf Herzogenrath

DANIEL SPOERRI ET LES MUSÉES DES ARTISTES

DANIEL SPOERRI AND ARTISTS' MUSEUMS

et de résumés. On devrait toutefois se rappeler que l'expression de la personnalité de l'artiste ne s'est pas limitée à l'art. On peut citer, à ce propos, le *Kunstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert* (Dictionnaire des artistes suisses du 20^e siècle) (la mention date de 1967!): «Spoerri, né Feinstein, Daniel Isaac, sculpteur (montages et collages), écrivain, danseur, naquit le 27 mars 1930 à Galati, en Roumanie. Selon Daniel Spoerri, c'est l'apport personnel de chacun qui assure la profondeur et la signification des œuvres d'art.»

L'œuvre de Daniel Spoerri consiste donc en travaux en cours ou en parties des travaux en cours. Qu'ils s'agisse du théâtre, de la poésie, des beaux-arts ou de la littérature, la nature transitoire de ses ouvrages sert à démontrer la grande variété de possibilités dont nous disposons. Pour qu'un grand nombre de gens reconnaissent la validité de ses moyens d'expression, ceux-ci ne peuvent plus représenter autre chose qu'eux-mêmes. Spoerri cherche à faire de l'art du réel que nous vivons, et des artistes de nous tous; et bien qu'il ait modifié un peu aujourd'hui la formule «L'art est la vie, la vie l'art» qu'a énoncée Claus Bremer au milieu des années soixante, cette notion constitue toujours un aspect important de son œuvre. Au début, cette devise faisait allusion au fait que le même modèle de travail, dit «analyse topographique du hasard» et «tableaux-pièges», servait pour les ouvrages littéraires et pour les objets d'art. Il s'agissait de capter, avec précision et à tout jamais, un moment fortuit et en apparence sans importance aucune, qui évoquerait une situation beaucoup plus compliquée. On a déjà écrit beaucoup au sujet des «tableaux-pièges» de Daniel Spoerri; et nous nous en tiendrons donc ici à l'examen du nouvel ouvrage intitulé *le Musée sentimental de Cologne*.

Spoerri est collectionneur depuis toujours. Lors d'une exposition qu'il a présentée chez Addi Koepke à Copenhague en octobre 1961, il a donné l'avis suivant aux visiteurs: «Dans cette exposition, le magasin du coin, divers articles (boîtes, bouteilles, sacs) sont déclarés être des objets d'art. Ils ne font plus partie d'une image. Un cachet qui porte les mots «Attention: œuvre d'art» et mon nom les identifie comme des objets d'art. Cela ne change en rien leur prix.» De cette manière si précise et si charmante, Spoerri a réussi à résoudre l'une des questions les plus fondamentales de l'histoire de l'art après Marcel Duchamp, car le cachet *Attention: œuvre d'art* qui porte son nom explique l'ouvrage au spectateur. Nous allons examiner cette démarche en détail par la suite, mais pour le moment, il suffira de remarquer que des objets sans valeur sont réunis et présentés de façon à leur attribuer un caractère artistique. «Dans l'exposition un objet donné, de préférence un objet de tous les jours (ustensiles de cuisine, bibelots, lunettes, chausse-pieds, etc.), est présenté dans toutes ses variations possibles, tel qu'il a paru à des moments et à des endroits différents. Cependant, on ne cherche pas à démontrer les rapports fortuits et réciproques dans lesquels les objets sont impliqués. On vise plutôt à révéler l'évolution de ces objets; c'est pourquoi ils ne sont pas collés à leur base, mais sont mis en position ou suspendus de façon à permettre l'utilisation immédiate.» Daniel Spoerri a rédigé ce commentaire à l'occasion de sa première exposition d'art majeure, qui

meaning to a work of art."

Thus, his works are but processes or parts of such processes. Be it in theatre, poetry, fine art or literature: he demonstrates the large variety of possibilities open to us through his transitoriness. In order to be valid to a large number of people, his means of expression can no longer represent anything but themselves. He tries to make art out of the reality in which we live and artists out of all of us. If the "art is life – and life is art" formula by Claus Bremer from the mid-Sixties is modified slightly, it is still today an important feature of Daniel Spoerri's work. At that time it referred to the literary works and artistic objects following the same working pattern, called "topographical analysis of chance" and "trap pictures": an instant, accidental and seemingly of no importance, is captured precisely and for ever to serve as a statement for a much more complex situation. Much has been written about the "trap pictures" of Daniel Spoerri, thus we will only examine the new work *the musée sentimental de Cologne*.

Spoerri has always been a collector; in October 1961, he exhibited at Addi Koepke's in Copenhagen. "In the exhibition 'the corner store', various items (cans, bottles, bags) are declared to be objects of art. They are no longer part of an image. A stamp bearing the words 'attention – work of art' and my name, identifies them as objects of art. This does not change their price." In a delightfully precise manner Spoerri resolved one of the most basic questions of art history since Marcel Duchamp: the stamp "attention work of art" carrying his name explains the work to the viewer – but his point will be explored later. It should be noted that trivial objects are collected and presented in a manner, which gives them artistic character". In the collection a certain object, preferably a very common one (kitchen tools, knick-knacks, glasses, shoehorn, etc.) is shown in all possible variations as it appeared at different times in different places. The intention, however, is not to demonstrate their reciprocal, random relationships, but rather to reveal their evolution. That is why the objects are not glued to their base, but positioned or suspended, accessible for immediate use." Daniel Spoerri wrote this on the occasion of his first important art exhibit, which resembled more a museum collection. Marja Bloem interpreted the collection of spectacles as a commentary by Spoerri: "The problem of the picture on the wall, which is perceived in a different way through each pair of glasses is thus exposed as a retinal problem." (Catalogue D.S. Helmhaus, Zurich). Twenty-eight pieces with descriptions and old photographs showing Daniel Spoerri wearing the spectacles were published in the CNAC catalogue of 1972.

Similarly his collection of mouse and rat traps, his interest in enlarging such traps and in objects with several traps. The various activities following *Hahn's dinner* showed Spoerri's interest in involving the public in the formal aspect, by asking them to bring their kitchen objects and thus participating in the creation of the final product. This is an almost folkloristic approach: because these objects are not banal, they are more a manifestation of each participant's taste as evidenced in his china. So it seems logical that Spoerri started with ordinary

évoquait plutôt une collection de musée. Selon Marja Bloom, la collection de lunettes était un commentaire de la part de Spoerri: «Le problème du tableau suspendu au mur, que l'on perçoit différemment à travers chaque paire de lunettes différente, est révélé ainsi comme étant un problème de la rétine» (Catalogue D.S. Helmhaus, Zurich). Le catalogue CNAC de 1972 contient vingt-huit pièces accompagnées de descriptions et de vieilles photographies où Daniel Spoerri paraît, portant les lunettes.

Il en va de même pour la collection de souricières et de ratières, et de l'intérêt que Spoerri prenait à agrandir celles-ci ou à réunir plusieurs d'entre elles en un objet unique. Les différentes activités qui ont eu lieu après l'exposition *Hahn's Dinner* (Le repas de Hahn) indiquent que Spoerri a voulu impliquer le public dans l'aspect formel de son œuvre, en demandant aux gens d'apporter leurs propres ustensiles de cuisine, et de participer ainsi à la création du produit définitif. Cette approche frôle le folklorique: parce que ces objets ne sont pas banals, ils manifestent davantage le goût de chaque participant, tel que révélé par sa vaisselle. Il semble donc logique que Spoerri a débuté en 1961 avec l'épicerie ordinaire; que vers le milieu des années soixante, il a commencé à inclure la vaisselle des participants; et qu'il a fini par se concentrer exclusivement sur la valeur affective de l'objet, vers la fin des années soixante. En 1969, en réponse à une invitation de la part de T. Gerber, Spoerri a installé, à la Kunsthalle de Bern, un marché des marchands, auquel il donna le nom d'*Objets échangés*. On devrait y évaluer les prix selon la valeur émotionnelle, et non réelle, c'est-à-dire commerciale des objets. Spoerri a précisé, à ce propos: «Plus l'histoire qui se rattache à un objet est intéressante, plus cet objet a de la valeur pour moi.» Cette exposition a fait d'abord partie d'une exposition à Nürnberg intitulée *L'objet comme sujet*, qui a eu lieu en 1970; puis, en 1972, Spoerri l'a présentée à Berlin, avec des enfants. Ce genre d'activité se prête, en effet, à toute une gamme d'applications éventuelles. Les enfants, surtout, peuvent participer à une exposition de cette sorte, car ils sont beaucoup plus sensibles que les adultes à la valeur affective d'un objet, à sa valeur en tant qu'expérience. L'exposition des *Objets échangés* représente une étape importante sur le chemin qui menerait un jour au *Musée sentimental*. Le 14 avril 1978, Daniel Spoerri fut invité à un banquet «en l'honneur de Karl Marx». Le lieu de la fête était la *Werkschule* de Cologne, mais l'invitation avait été lancée par le membres du Bildungsballast-museum (Musée du lest scolaire), qui malgré son nom avait des collections intéressantes.

Le Karl Marx en question était peintre et directeur du collège des beaux-arts à Cologne, et il avait engagé Spoerri comme directeur du département des multimédias. Spoerri avait aussitôt envisagé ses premières activités à l'école comme suit: «Spoerri voulait signaler aux autres les anachronismes et les faux pas de la pensée et de la sensation. Qu'est-ce qui arrive au particulier qui paraît dans l'annuaire sous la dénomination de Gerhart Hauptmann, maître brasseur? Est-ce qu'il ignore ce Gerhart Hauptmann qui est bien connu de tant de gens qui utilisent le bottin? Une telle identité constitue-t-elle

groceries in 1961, began to include the china of participants by the mid-Sixties and finally focused exclusively on the emotional value of the object in the late Sixties. In 1969, on an invitation by T. Gerber, he installed a market for hagglers: *objets échangés* in the Kunsthalle Bern. The price was to be evaluated not according to the real, i.e. commercial value of the object (it could also be garbage), but according to its emotional value. To Spoerri this meant: "the more interesting the story about an object, the more valuable that object is to me." The fact that he could present this show as part of the Nürnberg exhibit "The Object as Subject" in 1970, and then later in 1972 with children in Berlin, demonstrates the wide range of possibilities for this kind of activity. Children, above all, can participate in a show of this kind; to them the emotional value of an object, its value as an experience, presents itself in a much more dramatic manner. This was an important step by Spoerri towards the foundation of the *musée sentimental*. On April 14, 1978, he was invited by the members of the Bildungsballast-museum (Educational Ballast Museum), which had an interesting inventory however, to attend a banquet "in honour of Karl Marx" in the Cologne "Werkschule".

This Karl Marx, himself a painter and director of the art college in Cologne, had hired Spoerri as director of the multimedia department, and Spoerri immediately envisioned his first activity at this school: "Spoerri wanted to share the anachronistic stumbling effect of thought and sensation with others. What happens to an individual denominated as Gerhart Hauptmann, brewery master in the telephone directory? Does he ignore the existence of the Gerhart Hauptmann known to so many users of the directory? Is such an identity in name a hindrance in his private and professional life? And what do contemporaries feel when reading Karl Jaspers, engine-driver, or Albrecht Dürer, locksmith? How do you react when a pleasant elderly man is presented to you as the bookprinter Julius Caesar or the innkeeper Karl May? As Hegel, retired dean, as Columbus, painter, as the engineer Friedrich Schiller..." To these questions by Rolf Michaelis in his article in the *Zeit Magazin* on the occasion of this dinner, I can add my own experience and confusion, since it took me a long time to get a sensible conversation going with Mr. and Mrs. Joe Shmo, as one does with nice table neighbours. I had less difficulty with Robert Schumann, possibly due to his being a tax revenue officer.

Yet, although we can easily write about this strange idea of finding all these lofty intellectual giants trivialised in the names of normal people – it remains a shock similar to that experienced by the Copenhagen gallery visitor in 1961 in reaction to the soup can labelled "Attention – art object".

Thus, the concept of the *musée sentimental* is found in many of Spoerri's shows, works and thoughts: yet another reminder is item no. 221 in the catalogue of the Stedelijk Museum in Amsterdam to his 1971 retrospective: "gingerbread, of which Richard Lindner took a bite, 1970". An *objet sentimental* to Spoerri, an "eat art" piece that has been included in all sincerity in the catalogue of a big retrospective. For Spoerri there were sentimental

une entrave dans sa vie privée et professionnelle? Que pensent nos contemporains quand ils lisent des rubriques telles que Karl Jaspers, mécanicien, ou bien Albrecht Dürer, serrurier? Quelles sont les réactions quand on présente un vieux monsieur aimable en disant qu'il est l'imprimeur Jules César, ou bien l'hôtelier Karl May... ou encore Friedrich Hegel, doyen à la retraite, Christophe Colomb, peintre, ou l'ingénieur Friedrich Schiller?... » C'est Rolf Michaelis qui a posé ces questions dans l'article qu'il a écrit pour *Zeit Magazin* à l'occasion de ce banquet. J'ai vécu cette affaire, et je peux témoigner une conversation aimable avec M. et Mme Joe Shmo, comme on fait d'habitude quand on se trouve à table avec de braves gens. J'ai eu moins de mal à aborder Robert Schumann, sans doute à cause du fait qu'il était agent du fisc.

On peut écrire avec aisance à propos de ce procédé bizarre qui consiste à rendre ces grands génies insignifiants en rattachant leurs noms au commun des mortels. Néanmoins, on éprouve un choc qui ressemble à la secousse qu'ont éprouvée les visiteurs de l'exposition à Copenhague en 1961, devant la boîte à soupe qui portait l'étiquette *Attention: œuvre d'art*.

Il est donc évident que bon nombre des expositions, des œuvres et des pensées de Daniel Spoerri ont le *Musée sentimental* en germe. En 1971, il y eut une exposition rétrospective de l'œuvre de Daniel Spoerri; et dans le catalogue du Stedelijk Museum à Amsterdam qui concerne celle-ci, on retrouve, au numéro 221, un objet qui évoque la même notion: *Pain d'épice dont Richard Lindner a pris une bouchée, 1970*. Cet ouvrage est, selon Spoerri, un *objet sentimental*, un morceau d'art à croquer que l'artiste a voulu tout sincèrement présenter dans le catalogue de sa grande exposition rétrospective. Spoerri fait des objets sentimentaux, et des pièces de musée également, entre autres les trois éditions MAT qu'il a exécutées en collaboration avec d'autres artistes. Par ailleurs, il a participé à l'une des expositions les plus importantes qui ont eu lieu au début des années 60: la *Bewogen-Beweging*, au Stedelijk Museum à Amsterdam.

LES MUSÉES DES ARTISTES

Dans le catalogue du *Musée sentimental de Cologne* (Kölnische Kunstverein, 1979), Bazon Brock a décrit en détail le développement et le rétrécissement des «collections des objets d'art et des curiosités», d'inspiration maniériste, que l'on trouve dans les musées des beaux-arts classiques d'aujourd'hui. Je voudrais faire mention ici de certaines idées relatives aux musées qui, comme les musées de Spoerri, sont conçus et organisés par des artistes (plutôt que par les professionnels de l'histoire de l'art). Mon premier exemple est l'exposition *Mensch und Form in unserer Zeit* (L'homme et la forme d'aujourd'hui), qui a eu lieu à Recklinghausen en 1952, et qui a été organisée par le groupe *Junger Westen* (le Jeune Occident) sous la direction de Thomas Grochowiak. Pour certaines gens dans le milieu des arts, la réunion de l'art et du design modernes constituait un avilissement; les sculptures de Henry Moore et les moteurs électriques se trouvaient côte à côte, et les tableaux de Léger et de Baumeister étaient rapprochés des meubles et des

objects, but also some museum work: among others the three MAT editions with other artists, as well as his cooperation in one of the most important exhibits of the early 60's: "Bewogen - Beweging" in the Stedelijk Museum in Amsterdam.

ARTISTS' MUSEUMS

Bazon Brock has written in detail of the development and contraction of the manneristic "art and curiosity collections" to the pure fine art museums of today in the catalogue *Le Musée sentimentale de Cologne*, Kölnischer Kunstverein, 1979. I should like to point out some concepts of museums which are, like Spoerri's, conceived and organized by artists (rather than by professional art historians). My first example is the show "Contemporary Man and Form" ("*Mensch und Form in unserer Zeit*") in 1952 in Recklinghausen, organised by the group "Junger Westen" under Thomas Grochowiak. Some in the art world found the combination of modern art and modern design degrading: sculptures by Henry Moore stood next to electric motors, paintings by Léger and Baumeister were shown next to high voltage insulators and furniture.

Eduardo Paolozzi exhibited some of his trivia collection at the often cited first Pop show: "This is Tomorrow" in the Whitechapel Gallery in London in 1956. He made his collection of so-called junk and trash, which is probably the largest of its kind, available to St. Andrews University for iconoclastic studies of trivial literature and art. "I don't understand why the research methods of art historians should not be influenced and changed by the problems of selection and presentation as faced by today's artist in our ever changing society."

Many artists, especially the interesting ones, have asked themselves the same question. If art historians fail to furnish artists with iconoclastic and other support material for their work, as was done in earlier times in academic museums with the help of plaster casts taken from antique sculptures, then the artists themselves have to set up such collections and open up museums. Such is Claes Oldenburg, who bought his own collection of trivia in the 60's and then presented it pompously as the *Mouse Museum* with its own director, Kaspar König, and its very own building at documenta 5. Richard Hamilton, as well as Paolozzi, was among those who initiated the "This is Tomorrow" show in London. His collage exhibited there - an incunabulum of Pop Art - represented the topics artists of that generation were interested in. The title also reflected this: "Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?"

What is it that makes some artists' museums so different? I am not referring to artists' collections of specific themes, of areas of minor interest, or of objects from other cultures - other collectors have done the same; I mean new concepts within the definition of art and museum.

Marcel Broodthaers' museum, "The Eagle from the Oligocene to Today", a section of his *Musée d'art Moderne, Département des Aigles, Sections des Figures*, was realised in the Kunsthalle Düsseldorf in 1972. Broodthaers collected depictions of eagles from all fields "in

isolateurs à haute tension.

Eduardo Paolozzi a présenté une partie de sa collection de bagatelles à une exposition qui eut lieu à la Whitechapel Gallery à Londres, en 1956. Cette première exposition de l'art pop, dont on fait si souvent mention, s'intitulait «This is Tomorrow» (Voici demain). Quant à sa collection de pièces dites camelote et pacotille, qui est probablement la plus grande en son genre au monde, l'artiste l'a mise à la disposition de l'université St. Andrews, aux fins de l'étude iconoclaste de la littérature et de l'art sans intérêt. Il a dit, à ce propos: «Je me demande pourquoi les méthodes de recherche de l'historien de l'art ne devraient pas être influencées et modifiées par les problèmes de sélection et de présentation que doit affronter l'artiste d'aujourd'hui dans une société qui évolue sans cesse.»

Beaucoup d'artistes, et surtout les artistes intéressants, se sont posé la même question. Les historiens de l'art se doivent d'offrir aux artistes une matière iconoclaste et d'autres matériaux d'appoint qui serviront à ceux-ci dans leur travail, comme on faisait autrefois dans les musées académiques à l'aide des moulages en plâtre tirés des sculptures de l'antiquité. Si les historiens manquent à ce devoir, les artistes eux-mêmes auront à réunir de telles collections et à ouvrir des musées, à l'instar de Claes Oldenburg qui, aux années 60, a acheté sa propre collection de choses sans valeur, et l'a présentée comme le *Mouse Museum* (Musée de la souris) avec son propre directeur, Kaspar König, et son propre «immeuble» à documenta 5. Richard Hamilton, tout comme Paolozzi, a été parmi ceux qui ont inauguré l'exposition *This is Tomorrow* (Voici demain) à Londres. Le collage qu'il y a présenté est un incunabule de l'art pop, et reflète les sujets qui intéressaient les artistes de cette génération-là. Ces thèmes sont représentés également dans le titre, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Qu'est-ce que c'est qui rend les maisons d'aujourd'hui si différentes et si attrayantes?)

C'est à la Kunsthalle de Düsseldorf, en 1972, que Marcel Broodthaers a réalisé son musée, auquel il donna le nom de «The Eagle from the Oligocene to Today» (L'aigle depuis l'époque oligocène jusqu'à nos jours). Ce musée faisait partie du *Musée d'art moderne, département des aigles, section des figures*, que Broodthaers avait créé en recueillant les représentations de l'aigle de tous les domaines «dans le but d'aborder le terme «art» sur le plan analytique (et non sur le plan affectif)» (M.B. dans l'avant-propos du catalogue. Des historiens de l'art renommés ont adopté une approche semblable dans des ouvrages d'iconographie et d'iconologie, où le livre a servi de moyen d'unification. Des savants sans parti pris comme Erwin Panofsky ont pu écrire, avec une distinction à la fois scientifique et stylistique, sur des thèmes tels que *The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator* (1963) (Les antécédents idéologiques de la calandre de la Rolls-Royce). Cependant, Marcel Broodthaers (en collaboration avec les directeurs de la Kunsthalle) fut le premier à oser présenter une exposition de cette inspiration en grande pompe, dans toutes les salles d'un institut d'art. Il a exposé toutes sortes d'images de l'aigle

order to analytically (as opposed to emotionally) approach the term art" (M.B. in the foreword to the catalogue). A similar approach was taken, using the unifying medium of the book, in iconographic and iconological publications by renowned art historians, and open-minded scholars, such as Erwin Panofsky, were able to write on subjects like *The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator* (1963) in a brilliant scientific and stylistic manner. Yet Marcel Broodthaers (together with the directors of the Kunsthalle) was the first who dared to present a show in grand style in all the rooms of an art institute, exhibiting all kinds of eagle images next to each other: be it flags, bills or paintings, dating from Aztec, Roman or modern times, taken from a religious as well as a trivial context. In the small two part catalogue, he had the line "this is not a piece of art" (in several languages) printed next to all illustrations, even in cases where the work shown was obviously a fine piece of art. This was to make clear that he had selected the object not for its artistic character but for the eagle depicted on it or in it etc. It is precisely in stressing the question of what is an "art object" so much that Broodthaers incorporates the reflection on this problem into the content of each individual work; the reflection on the "work of art" belongs to the structure of the work. He regards the complete exhibition as a work of art, the 282 pieces shown being as much a part of it as the design and layout of the catalogue and poster.

In the *Peterlee Project* of 1975-1976, Stuart Brisley consciously surpassed the traditional limits of art content, even though the "aura of being an artist - a probably non-anachronistical situation" (M. Joachimsen in the APG catalogue *Kunst als soziale Strategie - Art as a Social Strategy* - Bonn, 1977) protected, i.e. retracted, him. "The project deals with the collection, ordering and presentation of business reports and work experience as well as of documents on the social, family and personal life of people who live or used to live in the city of Peterlee and the six surrounding towns."

This concept led to the foundation of a local museum of a new kind for a mining town with no apparent tradition whose inhabitants continue to work seriously and intensively on the project, even without the artist. Brisley thought of his concept as transferable to any other community and situation.

There are two other German artists whose names should be mentioned in this context of the founding of museums: the Berlin artist Dieter Hacker, who produced many museum collections new in form and content in his "Producers' Gallery" and established a new forum for the amateur photographs of Family Everyman in his magazine *Volksfoto*; the other is Bernhard Sandfort from Mannheim with his *Augenladen* (visual store). There he puts on his own shows by letting others present their work ("Collections of the Common") or ask their questions. In 1974 he advertised his 1974 exhibition "Everybody collects Something" in Mannheim with a flyer beginning like this: "Colourful pictures, clever books, rusty nails, old braids, dry flowers, authentic

les unes à côté des autres. Elles étaient exécutées sur drapeaux, billets ou tableaux; elles dataient des époques aztèque, romaine ou moderne; et elles provenaient des contextes religieux aussi bien que des milieux banals. Dans le petit catalogue qui accompagnait l'exposition, et qui était divisé en deux sections, Broodthaers a fait imprimer la phrase «Ceci n'est pas un objet d'art» (en plusieurs langues) à côté de toutes les illustrations, même dans les cas où l'ouvrage en question était un bel objet d'art. L'artiste tenait ainsi à souligner qu'il n'avait pas choisi l'objet à cause de sa valeur artistique, mais parce qu'il portait une image quelconque de l'aigle. Broodthaers a tellement mis l'accent sur la question «Qu'est-ce qu'un objet d'art»? qu'il a pu incorporer ses réflexions sur ce problème dans le contenu de chaque œuvre individuelle. La réflexion sur l'«œuvre d'art» fait partie dorénavant de la structure de l'œuvre. Pour Broodthaers, l'exposition dans son ensemble est une œuvre d'art, dont font partie toutes les 282 pièces exposées, aussi bien que le dessin et la présentation du catalogue et de l'affiche.

Dans le *Peterlee Project* (Le projet Peterlee) de 1975-1976, Stuart Brisley a dépassé sciemment les limites traditionnelles du contenu artistique, bien qu'il ait été protégé, c'est-à-dire entravé, par «l'air d'être artiste - une situation qui n'est probablement pas anachronique (M. Joachimsen dans le catalogue APG *Kunst als soziale Strategie* - l'Art comme stratégie sociale - Bonn 1977). «Le projet est consacré au rassemblement, à l'arrangement, et à la présentation des rapports d'affaires, des expériences au travail, et des documents relatifs à la vie sociale, familiale et personnelle de personnes qui vivent ou qui vivaient autrefois dans la ville de Peterlee et les six bourgades environnantes.»

Ce concept de Brisley a mené à la fondation d'un musée local d'une nouvelle sorte, dans une ville minière sans tradition apparente. Néanmoins, les habitants de la ville continuent à travailler avec assiduité et acharnement sur le projet, même sans le concours de l'artiste. Selon Brisley, son concept servirait également dans n'importe quelle autre communauté ou situation.

Pendant que nous parlons de la fondation des musées, mentionnons deux autres artistes allemands. L'artiste berlinois Dieter Hacker a réalisé, dans sa *Producers' Gallery* (Galerie des réalisateurs), un grand nombre de collections de musée dont la forme et le contenu sont nouveaux. Par ailleurs, il a fondé un magazine, *Volksfoto*, qui sert de tribune pour les photographies d'amateur que prennent Monsieur Tout-le-monde et sa famille. Quant à Bernhard Sandfort, de Mannheim, il a fondé un *Augenladen* (magasin visuel) où il présente ses propres expositions, et permet également aux autres de présenter leurs ouvrages (*Collections of the Common*, Collections des choses communes) ou de poser leurs questions. En 1974, il a présenté une exposition à Mannheim qui s'intitulait *Everybody collects Something* (Tout le monde collectionne quelque chose). Le dépliant publicitaire de cette exposition a commencé comme suit: «Tableaux pittoresques, livres spirituels, clous rouillés, vieux galons, fleurs séchées, recettes authentiques, certificats et beaucoup plus encore. Dans les sous-sols, les greniers, les malles, les placards et les tiroirs on retrouve un tas de

receipts, certificates and much more. Basements, attics, trunks, cupboards and drawers contain things for which a practical person has no further need, for nobody is strictly practical, but is also somewhat a philosopher of his relations, a historian of his actions, a collector of his junk. Stored objects connect the past with the present, they bring the past into the present. The miniature museum in a shoebox does not preserve the history of painting in the occident, but that of individual interests. The "visual store" wants to show what is collected and preserved in general." No matter how surprising the discovery of an art lover, no matter how bizarre a collection may be, to a third observer these objects remain relatively unimportant. In his detailed concluding remarks to Sandfort's "Museum of Question" in 1978 in the Bochum Museum, Michael Fehr points out the advantages and disadvantages of Sandfort's comprehensive working principle, based on the conscious incorporation of chance, a principle which intentionally neither evaluates nor judges. He did the same for Walter Grasskamp and his "New Colonial Museum". Are these unstructured, but also unstructuring, models of any help to the public? Is not evaluation, the responsibility of making a choice, a challenge to a mature public, which might be misled by apparently similar objects?

LE MUSÉE SENTIMENTAL

Thus in the *musée sentimental* all objects are initially equal: important events or well-known names (from politics, stage or pulpit, or street names), trivia and religious objects, large and small, are all juxtaposed against one another. What is the common denominator among them? All of the above-mentioned concepts have – despite their openness – co-ordinate systems which help to clarify whether an object belongs in a particular show or not. In this case it is their connection with Cologne, with a region called the *Veedel*. This regional connection creates a co-ordinate system outside of art and individual fate, it provides the largest relationship possible for many. That is why this concept can be applied to other regions, much like Stuart Brisley's Peterlee project.

Daniel Spoerri – in cooperation with Marie Louise Plessen, students of his multi-media group and interested citizens – not only presented an enlarged concept for a municipal museum, but also put up some "traps": an object is investigated for its "truth", its "authenticity". Some objects do not seem "historic": but how is the "authenticity" of a soccer ball established which the players of the Cologne soccer team used in their winning cup game against the Düsseldorf team? Does the ball look this damaged after a 90-minute game, or has it been used again, or is it a "falsification"? What is an authentic relic? Is not the emotional value attached to the object stronger than the intellectual or aesthetic evaluation of it? What differentiates Adenauer's pruning shears from any other such tool? These questions, only briefly alluded to here, are part of Spoerri's museum concept and give an artistic coherence to this collection of such traditional, important, symbolic, trivial, religious and commonplace objects. The question of what art is – however superfluous it often may be – can be answered in this

choses dont une personne pratique n'aurait plus besoin. Personne n'est purement pratique, en fait. Tout le monde est un peu étudiant philosophique de ses relations, historien de ses actions, collectionneur de sa propre camelote. Les objets emmagasinés font la liaison entre le passé et le présent, ils font venir le passé dans le présent. Le musée miniature dans une boîte à chaussures ne conserve pas l'histoire de la peinture dans l'Occident, mais plutôt celle des intérêts individuels. Le «magasin visuel» vise à démontrer ce que l'on collectionne et conserve en général.» Les objets que réunit Sandfort ont beau surprendre les amateurs d'art, ou frapper d'aucuns par leur caractère bizarre, il y aura toujours d'autres gens qui les trouveront peu importants. Dans la conclusion très détaillée de son commentaire de l'exposition *Museum of Questions* (Musée des questions), que Sandfort avait montée au Bochum Museum en 1978, Michael Fehr nous offre une analyse des avantages et des inconvénients du grand principe de travail que l'artiste a adopté, principe qui relève de l'incorporation intentionnelle du hasard et du refus délibéré de toute évaluation et de tout jugement. Par ailleurs, Fehr a commenté de la même façon Walter Grasskamp et son *New Colonial Museum* (Nouveau musée colonial). On peut se demander si ces modèles, qui sont sans structure et qui servent également à défaire les structures, puissent réellement aider le public. L'évaluation et la responsabilité de faire un choix ne constituent-elles pas un défi aux yeux d'un public mûr, qui pourrait être induit en erreur par des objets en apparence semblables?

LE MUSÉE SENTIMENTAL

Par conséquent, dans le *musée sentimental*, tous les objets se trouvent au début sur un pied d'égalité: les événements importants, les noms bien connus (des hommes politiques, des comédiens ou dramaturges, des prédicateurs, voire les noms de rue), les objets banals ou sacrés grands et petits, tous sont juxtaposés les uns aux autres. Quel est le facteur commun dans tout cela? Tous les concepts que nous venons de mentionner sont caractérisés par une grande ouverture, mais ils sont accompagnés de systèmes de coordonnées qui nous aident à déterminer si un objet donné fait partie ou non de telle ou telle exposition. Dans ce cas particulier, tous les objets sont rattachés à Cologne et à la région qui s'appelle la *Veedel*. Ce rapport régional sert à créer un système de coordonnées en dehors de l'art et du destin individuel, système qui, pour bien des gens, constitue le cadre le plus étendu qui soit. C'est pourquoi on peut appliquer ce concept à d'autres régions, tout comme on peut le faire pour le projet Peterlee de Stuart Brisley.

Daniel Spoerri a réalisé son *Musée sentimental* en collaboration avec Marie Louise Plessen, les étudiants de son groupe des multi-médias, et des citoyens intéressés. L'artiste a développé l'idée d'un musée municipal, et il a aussi tendu des «pièges»: on étudie un objet pour déterminer sa «vérité» et son «authenticité». Certains objets ne semblent pas avoir un caractère «historique». Mais comment est-ce qu'on peut déterminer «l'authenticité» d'un ballon de football que les joueurs de l'équipe de Cologne utilisaient dans le match contre l'équipe de

case. It is only in the viewer's mind that the importance of the object he is looking at is established. Each person has his/her individual co-ordinate system with which he/she learns to understand the picture's language and into which he can integrate the object being viewed. Is it a sentimental commemorative object, a venerable object of belief or an aesthetic art object or possibly a symbol for future actions? The historians, the art historians, even the artists and ecclesiastics, can only offer help as to how the individual views the work. It is above all artists who keep returning to this basic question. Marcel Duchamp once said to P. Labanne, that he thought of an artist as "a normal person like all others. He does certain things but so does the businessman, doesn't he?" This purposely misleading comment by Marcel Duchamp – taken in its context – underlines the importance of the following fact: it is the appreciation of the "things" which someone does which establish their value. In order not to conclude with a trap, here is a Faust citation which illuminates this train of thought and makes it seem quite obvious, even if this question has become urgent because of the development of art since Marcel Duchamp and during the last decade:

And what you call the Spirit of Ages,
is but the Spirit of your learned Sages.

Or, in a more comprehensive, colloquial fashion:

As the question, so the answer.

Wulf Herzogenrath
Cologne, 1979

Translation "German Translation Service"
(D. & H. Haynes).

"The decision that everything must be taken account of facilitates the creation of an image bank..."

Levi-Strauss, *The Savage Mind*

The art junkies habit is founded on image. *Image is virus.* The image carries its own realities within it, harbouring subliminal connections in its interstices in a manner that defies concepts to gain control or apply definition. The image gains territory, holds a foot in the door of art, leaving a space for ideas, defining contours negatively. This establishes the illusion of being able to see again, the illusion of a whole. This is miniaturization.

History and science have enlarged the world to the point where it is no longer viable as a conceptual entity. On the other hand they have developed tools for the collapse of whole systems, such as video time-lapse studies or microfiche retrieval systems.

It is the function of myth and of art to re-establish correspondences and the sense of the possibility of correspondences that may allow the description of the Universe as a vision named now. We may no longer move beyond the image, nor beyond the image of the image.

Image Bank moves within the arena of our affliction, of our inability to see, and re-establishes correspondences as an operational method of accounting for everything and banking on the future.

Image Bank began in many ways with rubber stamps. Rubber stamps is one way our culture has of making words expressions, certainly it is an excellent way if one uses the stamps. Certainly one uses the stamps. Image Bank's collection of rubberstamps is a brief description of their cosmology. It is very clear that Image Bank began to function, began to describe everything that was with rubber stamps. Rubber stamps are a habit. They are a method of invasion easily available to the subliminal intruder.

Il est parfaitement évident que Image Bank commença à fonctionner, commença à décrire tout ce qui pouvait l'être avec des tampons de caoutchouc. Les tampons de caoutchouc sont une habitude. Ils offrent un moyen d'invasion facile à l'intrus subliminal.

Les tampons de caoutchouc arrivèrent partout. Les postes sont encombrées par une communauté de tampons de caoutchouc dont les idées et les descriptions s'entrecroisent. On pourrait penser que pour avoir une idée de la réalité de Image Bank, il suffit d'observer les tampons de caoutchouc. Ceci est impossible.

Les tampons font partie d'un système en mouvement; on ne sait jamais où sont les tampons, quel est leur usage; il est évidemment impossible de voir un réseau changeant de tampons à travers quatre continents. Néanmoins, on peut se rendre compte de l'activité des tampons en observant les lettres; on a toujours un sens, une illusion de la connaissance du tout en réfléchissant.

Beaucoup de gens ont fait des commentaires au sujet de la prolifération des pseudonymes à Image Bank et dans le réseau postal. Ceci est également très simple. Ces noms enregistrent «l'histoire», les inquiétudes et les événements pour fournir une information contextuelle. Ceci est très semblable au tampon de caoutchouc. Occasionnellement, les noms prolifèrent de manière à fournir un système de références et de contre-références des problèmes et événements inhérents au système. En quelque sorte, ce que fait Image Bank, est d'offrir, d'initier, de renforcer un système de contre-références concernant des questions discrètes de description, les termes d'un système de correspondance.

Quand Image Bank écrivit la Liste des Images Requises par Image Bank, ils savaient ce qu'ils faisaient. Vos lettres font la conquête du temps et de l'espace. Image Bank ne fonctionne pas seulement comme une banque pour l'imagerie mais les listes elles-mêmes jouent le rôle de listes de correspondants, une manière d'établir une communication et une manière d'assurer la continuation de cette communication par l'établissement de collections d'images, l'encouragement de la dépendance chez chaque participant. La liste, ayant une fonction continue, permet les changements, permet la réécriture, permet à chaque correspondant de fixer sa dose, de raffiner l'art, de redéfinir l'art de ses échanges. Très souvent, on commence par une requête puis on découvre une dépendance, l'image prend place et prend possession, bientôt, on est très sérieusement en difficulté avec l'image et on n'arrive pas à s'en sortir.

AA Bronson
Toronto, 1973

Image Bank fut fondé en 1970 par Michael Morris, Vincent Trasov et Gary Lee Nova. Les listes de requêtes de Image Bank furent publiées dans la revue FILE de 1972 à 1975. A l'heure actuelle, Michael Morris et Vincent Trasov travaillent ensemble et indépendamment à Berlin-Ouest. Gary Lee Nova vit et travaille à Vancouver. Voir aussi «L'Humiliation du Bureaucrate» de AA Bronson.

Rubber stamps arrived everywhere. The mailing scene is dense with a community of rubber stamps, cross-referencing ideas and descriptions. One might think that in order to view the Image Bank reality it is simply necessary to view the rubber stamps. This is impossible. The stamps are a system in motion, one never knows where the stamps are, where the use of the stamps is, certainly it is impossible to view a changing network of stamps over four continents. Nevertheless one views the stamps in process on letters, one always has a sense, an illusion of the knowledge of the whole by reflection.

Many people have commented on the proliferation of pseudonyms in Image Bank and the mailing network. This too is very simple. These names are recorded "history", concerns and events recorded in names to provide contextual information. This is very similar to rubber stamps. Eventually the names proliferate in a manner that provides a system of referencing and cross-referencing of concerns and events within the system. In many ways much of what Image Bank is doing is providing initiating reinforcing a cross-referencing system of discrete items of description, the terms of a system of correspondences.

When Image Bank set up the Image Bank Image Request Lists printed in every FILE they knew what they were doing. Your letters conquer time and space. Not only does Image Bank act as simply that - a bank for imagery - but the lists themselves act as pen-pal lists, a means of establishing communication and a means of ensuring the continuation of that communication through the building of image collections, the amplification of each participant's habit. The lists as a continuing device allow for change allow for rewrite allow each correspondent to fixate his fix refine the art redefine the art of his exchange. Quite often one begins with one request then one discovers one's habit, the image moves in and takes over, pretty soon you're deep in image trouble and you can't get out.

AA Bronson
Toronto, 1973

Image Bank was begun in 1970 by Michael Morris, Vincent Trasov and Gary Lee Nova. The Image Bank Request Lists were published in FILE Magazine from 1972 to 1975. Michael Morris and Vincent Trasov presently work together and independently in West Berlin. Gary Lee Nova is living and working in Vancouver. See also "The Humiliation of the Bureaucrat" by AA Bronson.

Il faut, de nos jours, repenser le mode d'exposition et le lieu dans lequel les œuvres d'art sont exposées. La solution consiste donc à exposer en permanence une partie importante de l'œuvre de chacun des meilleurs artistes. Depuis dix-huit ans, en plus de mon travail, j'ai consacré, au début dans mon atelier de la 19e rue à New York, une grande partie de mon temps à l'exposition permanente de la majeure partie de mon travail et de celui d'autres artistes. Le but de cet exercice, en plus de me procurer le plaisir de voir mon travail exposé comme il se doit, était de vivre entouré de mes pièces et d'y réfléchir. Cette exposition bien préparée me sert de point de repère pour juger mes expositions et celles des autres, parfois réalisées avec moins de soin, dans des lieux souvent étrangers et peu propices. Cette démarche me paraît naturelle mais peu d'artistes se soucient de la faire, bien que la plupart conservent certaines de leurs premières œuvres. De plus, le concept de l'exposition permanente est presque totalement inconnu du public des arts visuels.

L'art est exposé dans quatre lieux différents : chez le collectionneur, dans la galerie d'art, dans les lieux publics et au musée. La maison du collectionneur devrait, en principe, être inoffensive, mais l'architecture en est presque toujours horrible et l'art y est souvent entassé. Malheureusement, peu de collectionneurs et de rares personnes possèdent seulement deux ou trois pièces. La galerie d'art est habituellement un espace acceptable quoique banal, mais il s'agit d'un lieu plutôt commercial, d'une salle de montre. Les petites pièces faciles à transporter se vendent bien; par contre, les grandes pièces, presque toujours réalisées sur place, sont plus difficiles à vendre et de plus, les expositions sont temporaires. De toutes façons, la décision concernant le mode d'exposition de l'art ne doit pas être laissée aux entreprises commerciales, même si la plus grande partie de mon travail a tout d'abord été

Donald Judd

LE MODE D'EXPOSITION
ON INSTALLATION

The installation and context for the art being done now is poor and unsuitable. The correction is a permanent installation of a good portion of the work of each of the best artists. After the work itself, my effort for some eighteen years, beginning in a loft on Nineteenth Street in New York, has been to permanently install as much work as possible, as well as to install some by other artists. The main reason for this is to be able to live with the work and think about it, and also to see the work placed as it should be. The installations provide a considered, unhurried measure by which to judge hurried installations of my own and others in unfamiliar and often unsuitable places. This effort seems obvious to me, but few artists do it, though there is a tendency to keep earlier work, and the idea of a permanent installation is nearly unknown to the public for visual art.

There are four situations in which art is seen: the collector's home, the art gallery, the public space and the museum. The collector's home should be fairly harmless but almost always the architecture is awful and the art is extremely crowded. There are few collectors and even fewer persons who have only two or three things. Usually the art gallery doesn't look so bad, though trite, but it's the showroom of a business. Small portable work sells best, not large work that is nearly made in place. And the shows are temporary. Anyway, business shouldn't determine the way art is seen, although most of my work has been shown first in galleries, the best made and the best installed in Leo Castelli's three spaces. Art in a public space is a recent result of public money. At this point, art is art and is neither public nor private, so "public art" is a misnomer. "Public", practically, means the application of many extraneous worries to the art, which favors willing mediocrity. Some large good pieces by intractable artists have been made and they are

exposée dans les galeries, les meilleures pièces réalisées et exposées dans les trois espaces de Leo Castelli. L'art dans les lieux publics est un phénomène récent résultant des subventions gouvernementales. Dans ce contexte, l'art est tout simplement de l'art, il n'est ni public, ni privé. La question de «l'art pour le public» est donc une fausse conception. Ce contexte soulève presque toujours des problèmes extérieurs à l'art, ce qui engendre une certaine médiocrité que l'on accepte volontiers. Certains bonnes pièces de grandes dimensions réalisées par des artistes persévérants se sont retrouvées dans des lieux publics, ce qui est souhaitable, mais le choix des emplacements, des restes d'espace dans un environnement surchargé, est invariablement mauvais. Il est possible qu'un mauvais site n'affecte en rien la qualité de la pièce, mais il peut cependant nuire à sa compréhension : vous en reconnaissez la valeur, mais vous ne pouvez rester sur place assez longtemps pour en découvrir la raison. Cette situation est aussi vraie de l'art dans certains musées et des monuments historiques envahis par l'industrie ou la banlieue. Ces trois catégories, sauf pour ce qui est de l'activité économique de la galerie et quelques grandes pièces exposées dans des lieux publics, ne produisent pas de résultats tangibles. S'il existait des expositions sérieuses et permanentes, il serait plus facile de critiquer et de supporter les expositions éphémères des galeries et les sites horribles choisis pour l'art exposé dans les lieux publics.

L'exercice d'un certain contrôle est relativement facile pour ce qui est des galeries d'art, toujours possible dans le cas des lieux publics, s'ils sont limités, mais le bungalow de verre du collectionneur échappe à tout contrôle. La plupart des collectionneurs ne savent pas comment mettre l'art en valeur et il y a peu d'espoir de changement. Le musée, qui se doit d'être sérieux et compétent, et duquel on attend beaucoup, n'est malheureusement que déception et échec. Comme les styles de vie, les sociétés et les grandes institutions, les musées, des institutions de moindre importance, se développent sans beaucoup de réflexion. Le musée d'art contemporain, parfois associé à un musée historique, lui-même remis en question, est devenu, dans le monde entier, le symbole nécessaire de la ville et de sa culture. Il résulte de l'insouciance de cette efflorescence coûteuse qu'aucun musée n'est capable, physiquement, d'exposer adéquatement l'art des vingt dernières années, tout juste, et encore sans trop de succès, celui des quarante dernières années et certainement pas l'art du siècle dernier. Une telle institution ne témoigne d'aucune culture.

A l'origine, le musée était logé dans le palais d'un noble déchu. La bourgeoisie s'en est ensuite emparé et l'écart s'est agrandi à mesure que les nouveaux riches s'éloignaient de l'artistocratie en voie de disparition et que surgissaient les fonctions libérales, telle la responsabilité, pour les nouveaux riches, d'instruire ceux qu'ils avaient laissés derrière eux. Il est évident, au premier coup d'oeil, que tout ceci n'a rien à voir avec l'art. Les nouveaux riches du siècle dernier, les aristocrates de notre siècle ainsi que les nouveaux

among the public, which is desirable, but the locations are invariably appalling, left-over spaces among positive schmalz. A bad location doesn't ruin a good work but it tends to reduce understanding to information: you know it's good but you can't stand standing there long enough to find out why. This is also true of art in some museums and of antiquities that have been overrun by industry or suburbia. These three categories, aside from the important economic activity of the gallery and a few large pieces in public, fail to produce serious results. If somewhere there were serious and permanent installations, the ephemeral exhibitions of the gallery and the awful environments of the work in public could be criticized and endured.

The gallery is fairly controllable, if limited, the public space slightly, the collector's glass ranchhouse not at all. Most owners of art install it badly; little can be expected. The museum should be serious and competent and much is expected but it's a disappointment and a failure. Ways of living, societies and grand institutions develop without much thought and so do some lesser institutions such as the museum. A museum of contemporary art, sometimes joined to a historical museum, itself debatable, has become a necessary symbol of the city and of the culture of the city all over the world. One result of the thoughtlessness of this expensive efflorescence is that no museum is able merely to physically exhibit the art of the last twenty years, barely and not well that of the last forty, and amply not that of the last hundred. Such an institution is no proof of culture.

The art museum was first the palace of a failed noble and then a bourgeois copy growing increasingly distant as the new rich grew distant from the disappearing aristocracy and as liberal functions developed, such as the obligations of the new rich to educate those they left behind. Right away it's clear that this has little to do with art. The new rich in the last century, the old rich in this, and the new rich now, are basically middle class. Unlike some of the aristocracy, and of course like many, the present rich, the trustees of the museum, do not intend to know anything about art. Only business. The solution to the problem of having culture without having to think about it is to hire somebody. The rich middle class is bureaucratic, so there's an expert for everything. The result is that there's little pleasure in art and little seriousness for anyone anywhere. A museum is the collection of an institution and it's an anthology. A few anthologies are all right, but some hundred in the United States alone is ridiculous. It's freshman English forever and never no more no literature.

Art is only an excuse for the building housing it, which is the real symbol, precise as chalk screeching on a blackboard, of the culture of the new rich. The new National Gallery is a fine example. It's the apotheosis of the public space. The main exhibition area is leftover space within the solids of a few triangles and a parallelogram, containing offices and boutiques. The power of the central government, the status of the financiers and the mediocre taste of both

riches d'aujourd'hui appartiennent essentiellement à la classe moyenne. Contrairement à certains aristocrates et bien entendu comme plusieurs d'entre eux, les riches d'aujourd'hui, les administrateurs de musées, n'ont pas l'intention d'apprendre quoi que ce soit sur l'art. Ils ne se préoccupent que de l'aspect commercial. La solution qui s'impose, lorsqu'on veut avoir accès à la culture sans avoir à en assumer la responsabilité, est d'en charger quelqu'un d'autre. Habitue à la bureaucratie, la classe moyenne possède un expert pour tout. Il résulte de cette situation que les gens trouvent peu de plaisir dans l'art et que personne n'est vraiment pris au sérieux. Le musée présente la collection d'une institution, une anthologie. Il est encore acceptable qu'il existe quelques anthologies, mais ridicule qu'il y en ait des centaines seulement aux États-Unis. C'est comme si nous en restions au niveau de français élémentaire sans jamais avoir accès à la littérature.

L'art n'est qu'un prétexte pour l'immeuble qui l'abrite, ce dernier étant le véritable symbole, aussi réel que la craie qui grince sur le tableau, de la culture des nouveaux riches. La nouvelle Galerie nationale en est un parfait exemple. C'est le lieu public par excellence. L'aire consacrée aux expositions est un reste d'espace à l'intérieur d'une structure composée de quelques triangles et d'un parallélogramme qui loge des bureaux et des boutiques. Le pouvoir du gouvernement central, le statut des financiers et le goût médiocre de ces deux groupes acquièrent une certaine dignité grâce à l'art, cet art souvent réalisé par des artistes très pauvres pendant la plus grande partie de leur vie. Il est injuste qu'autant d'argent soit dépensé pour l'architecture au nom de l'art, beaucoup plus que ce que l'on consacre à l'art et encore, si l'architecture était intéressante, ce qui hélas n'est pas le cas.

On s'attend à ce que l'art dans un musée soit traité et conservé avec soin; ce n'est toutefois pas le cas. On a parfois l'impression que les employés du musée détestent l'art et croient que les dommages n'ont aucune importance, qu'il est toujours possible d'effectuer les réparations. Même lorsque le directeur ou le conservateur du musée ont les meilleures intentions du monde, leur façon de monter les expositions est rarement intéressante car les salles ne le sont pas. Les expositions sont d'ailleurs toujours temporaires. En fin de compte, l'artiste prête des pièces, accepte qu'elles soient endommagées — l'assurance est une farce — donne son temps et en retour, il reçoit très peu : «Son travail est exposé!» Pourquoi l'artiste ne serait-il pas rémunéré pour une exposition publique comme toute personne qui exerce une activité publique?

Certains artistes ont décidé de s'occuper eux-mêmes de leur travail. On se doit de souligner l'initiative de Clyfford Still qui a monté des expositions de trente de ses tableaux au Albright-Knox Art Gallery et au San Francisco Museum of Modern Art respectivement ainsi que l'initiative des deux musées pour avoir encouragé ce projet. Récemment, Henry Moore a offert quelques-unes de ses pièces à la ville de Toronto et Ruffino Tamayo a créé un musée à Mexico. Il existe en

are dignified by art, much of it done by artists very poor most of their lives. So much money spent on architecture in the name of art, much more than goes to art, is wrong, even if the architecture were good, but it's bad.

The handling and preservation in a museum, which is expected to be careful, is often careless. Sometimes the staff seems to resent the art. Usually the view is that the damage doesn't matter and can be repaired. Even with the best intentions of a director or a curator the installation is seldom good because the rooms are not. Always of course the exhibitions are temporary. Finally, the artist lends work, accepts damage to it — insurance is a joke — gives time, and gets next to nothing: "The work is out in public." The artist should be paid for a public exhibition as everyone is for a public activity.

Some effort has been made by artists to take care of their work. Clyfford Still deserves credit for the installations of his paintings, about thirty each, at the Albright-Knox Art Gallery and The San Francisco Museum of Modern Art and the museums also for accepting the responsibility. Recently Henry Moore has given work to Toronto and Ruffino Tamayo has made a museum in Ciudad Mexico. There are examples in Europe of museums made after an artist's death and of enterprises such as the chapel by Matisse. There are also Giuseppe Panza's installations of contemporary art which are meant to be permanent. In the United States there is the so called Rothko Chapel. But of all the great and very good art done in the United States in the last forty years very little can be seen. From 1946 to 1966 an exceptional amount of good art was done in New York City. A visitor now can see only two or three paintings each by Newman, Pollock, Rothko, de Kooning, Kline, Guston, Reinhardt, Davis and others and usually none by less inventive artists, still good, such as James Brooks, if the visitor goes to four museums, the Modern, the Whitney, the Guggenheim and the Metropolitan. And then there's a list of those who worked in the vicinity of New York and a list of younger artists. It is impossible for a visitor to acquire the knowledge of the excellence, variety and extent of the art of this period that someone has who was in New York during this time. The three museums, not the Metropolitan, may be comprehensive as anthologies but they are not comprehensive in relation to what was done. Most of the work of that twenty years has been sold out of New York, much out of the United States. The art was in no way indigenous to New York and the lack of interest of the people there is proven. That includes the museums. In the late Forties and the Fifties the proportion of the best contemporary art in the museums was little more than it is now, which is meager.

It's easy to imagine the magnificence of a museum in New York containing a couple of dozen paintings by Pollock or by Newman. It's too late to make such an installation for Pollock, almost for Newman. There are probably enough paintings to do so for Rothko and especially for de Kooning, who fortunately is

Europe des musées créés après la mort de l'artiste et des réalisations telle la chapelle de Matisse. Il ne faut pas non plus négliger le travail de Giuseppe Panza qui monte des expositions permanentes d'art contemporain. Aux États-Unis, il y a ce qu'on appelle la chapelle Rothko. Malheureusement, il est presque impossible de nos jours de voir le grand art réalisé aux États-Unis au cours des quarante dernières années. Entre 1946 et 1966, une quantité exceptionnelle d'œuvres d'art importantes ont été réalisées à New York. Un amateur d'art qui visite maintenant quatre musées, le Modern, le Whitney, le Guggenheim et le Metropolitan, ne peut voir que deux ou trois tableaux de Newman, de Pollock, de Rothko, de de Kooning, de Kline, de Guston, de Reinhardt, de Davis et d'autres et, généralement, des artistes moins créatifs mais quand même importants, tel James Brooks, n'y sont même pas représentés. Il existe également de nombreux artistes qui ont travaillé dans les environs de New York ainsi qu'un grand nombre de jeunes artistes. Il est malheureusement impossible pour le visiteur de découvrir l'excellence, la variété et l'étendue de l'art de cette période. Seule une personne ayant vécu à New York à cette époque peut avoir fait cette expérience. Les trois musées, le Metropolitan fait ici exception, sont peut-être complets en tant qu'anthologies, mais il affiche une sérieuse lacune en ce qui concerne l'art de cette époque. La plupart des œuvres réalisées au cours de ces vingt années ont été vendues à l'extérieur de New York et une grande partie à l'extérieur des États-Unis. Cet art n'était aucunement propre à New York et le manque d'intérêt des new-yorkais est bien connu. Les musées n'ont pas fait plus d'effort; à la fin des années quarante et pendant les années cinquante, le pourcentage du meilleur art contemporain dans les musées n'était guère plus important qu'il ne l'est maintenant, ce qui est vraiment très peu.

Il est facile d'imaginer la splendeur d'un musée de New York contenant quelques douzaines de tableaux de Pollock ou de Newman. Il est trop tard pour une telle exposition dans le cas de Pollock et presque trop tard pour Newman. Il existe probablement suffisamment de tableaux de Rothko pour un tel projet et surtout de de Kooning qui, heureusement, est toujours vivant. En 1966, cent vingt tableaux de Reinhardt furent exposés au Jewish Museum et l'exposition dura plus longtemps qu'à l'habitude. Ces toiles ne seront probablement pas rassemblées une seconde fois et si elles l'étaient, ce ne serait pas la même chose puisque la plupart ont été endommagées et restaurées en grande partie. En 1966, ces tableaux auraient dû être accrochés en permanence. Reinhardt mourut l'année suivante. Les sculptures de David Smith auraient dû être laissées dans le champ où elles avaient été placées. Je n'ai jamais vu les pièces réunies de la façon dont David Smith les avaient disposées, mais seulement la reconstitution de l'exposition du théâtre de Spoleto présentée à la Galerie nationale.

Une bonne exposition représente trop de travail; elle est trop coûteuse, et se elle est montée par l'artiste, elle

alive. In 1966 one hundred and twenty paintings by Reinhardt were shown at the Jewish Museum for longer than usual. These probably will never be assembled again and if assembled will not be the same, since almost all have been damaged and extensively restored. In 1966 these paintings should have been hung and never moved again. Reinhardt died the next year. David Smith's sculpture should have been left in the field where he placed it. I never saw the work there and will never see so much together. And as he placed it, not as it was shown, for example, in the stupid recreation of the theater at Spoleto in the National Gallery.

A good installation is too much work and too expensive and if the artist does it, too personal, to then destroy. Paintings, sculptures and other three-dimensional work cannot withstand the constant installation and removal and shipping. The perpetual show business is beyond the museum's finances and capacities. The show business museum gets built but the art does not, nor even handled well, when the art is the reason for the building. And the architecture is well below and behind the best art. An example of something much better for less money is to have saved *Les Halles* in Paris, an important deed itself, and then to have given two hundred thousand dollars each, sufficient at the time, to a dozen of the world's best artists to make work to remain forever. This would have been the achievement of the century. Instead Beaubourg was built, an expensive, disproportionate monster, romanticizing the machinery of an oil refinery, not scarce. The building makes change the main characteristic of paintings and sculptures that don't change. The building and the change are just show business, visual comedy.

If the people of New York City should want the best art, they can finance, for far less than the cost of an apartment building producing a little more gallery space, the construction of work placed permanently by, for example, Serra, Oldenburg, Flavin, Chamberlain, Bell, Andre, or myself. We are all more or less old and reliable. There are younger artists: David Rabinowitch could do something wonderful. And there are older artists, less than the best but good, whose work if assembled, would make an installation that would outclass most museums, James Brooks for example. He is a better artist than many earlier ones "discovered" in one of art history's several standard distances, for example, Jawlensky fifteen years ago, and Goncharova recently.

Millions are spent by the central government for and in the name of art and the same by the semi-public museums. All that money does not produce more first rate art, in fact there is less since the government became involved. And the government is too dangerous to be involved. Money will not make good art; ultimately art cannot be bought. The best artists living now are valuable and not replaceable and so the society should see that their work gets done while they're alive and that the work is protected now and later. If this society won't do this, at least it could

devient trop personnelle pour qu'on puisse se permettre de la démonter. Les tableaux, les sculptures et les autres objets ne peuvent supporter les nombreux déménagements et le transport continu. Les musées n'ont ni l'argent, ni les moyens de se permettre ce cirque perpétuel. Lorsqu'il est construit au nom de l'art, on trouve toujours les moyens de bâtir ce type de musée mais on n'a jamais les moyens pour les œuvres d'art et on ne sait pas comment les traiter. L'architecture est bien inférieure et très en retard sur le meilleur art. Avec moins d'argent, on aurait pu accomplir beaucoup plus, par exemple, en sauvegardant *Les Halles* de Paris, un exploit en soi, pour permettre à une douzaine des meilleurs artistes au monde, avec deux mille dollars chacun (montant suffisant à l'époque) de créer des œuvres qui y seraient exposées en permanence. Cette entreprise aurait été l'exploit du siècle. Au lieu de cela, Beaubourg fut construit, monstre coûteux et disproportionné érigé à l'image d'une raffinerie de pétrole. Le bâtiment impose des changements aux caractéristiques fondamentales des sculptures et des tableaux qui eux, ne changent pas. L'édifice et le changement ne sont que mise en scène et artifices.

Si les new-yorkais voulaient devenir propriétaires du meilleur art qui se fait en ce moment, ils pourraient financer, pour beaucoup moins d'argent qu'il n'en faut pour acheter une immeuble d'habitation, ce qui ne donnerait qu'un peu plus d'espace de galerie, la réalisation de travaux permanents par Serra, Oldenburg, Flavin, Chamberlain, Bell, André ou moi-même, par exemple. Nous sommes tous plus ou moins connus et sérieux. Parmi les jeunes artistes, David Rabinowitch pourrait faire des merveilles. Il existe aussi d'autres artistes plus âgés qui ne comptent peut-être pas parmi les plus importants, mais qui font du travail intéressant. Leurs travaux réunis déclasseraient certainement les collections de la plupart des musées. James Brooks, par exemple, est supérieur à un grand nombre de jeunes artistes «découverts» à certaines époques de l'histoire de l'art, dont Jawlensky, il y a quinze ans et, tout récemment, Goncharova.

Le gouvernement central ainsi que les musées semi-publics dépensent des millions pour et au nom de l'art. Tout cet argent n'a rien à voir avec la qualité de l'art. En fait, depuis que le gouvernement se mêle de l'art, la qualité n'est pas meilleure, ce serait plutôt le contraire. Le gouvernement est trop dangereux. Il ne devrait pas être en cause. L'argent n'influence pas la qualité de l'art; en dernière analyse, l'art n'a pas de prix. Les meilleurs artistes encore vivants sont d'une valeur inestimable et ils sont irremplaçables. C'est donc la responsabilité de la société de voir à ce qu'ils puissent travailler de leur vivant et à ce que leur travail soit protégé maintenant et plus tard. Si la société ne veut pas assumer cette responsabilité, elle pourrait au moins réviser certaines de ses attitudes et de ses lois, en particulier les lois fiscales, afin de permettre aux artistes de faire eux-mêmes ce travail. L'art ne jouit en ce moment d'aucune autonomie.

En 1968, j'ai acheté un immeuble à New York pour y

revise some of its attitudes, laws and tax laws to make it easier for the artists to do so. Art has no legal autonomy.

I bought a building in New York in 1968, which contains my work and that of others, and two buildings in Texas in 1973, which contain my work. One building in Texas has two large rooms and the other has one. Each of the two took two years of thinking and moving pieces around. The one room took about a year. One of the two rooms was the basis for the installations in the exhibition of my work at The National Gallery of Canada in 1975, which occupies part of an office building and so has fairly plain, decent space. The whole enterprise, due to Brydon Smith, who organized the show, was careful and serious. None of my work that's installed is lent nor is that by other artists. Permanent installations and careful maintenance are crucial to the autonomy and integrity of art, to its defense, especially now when so many people want to use it for something else. Permanent installations are also important for the development of larger and more complex work. It's not so far from the time of easel painting, still the time of the museum, and the development of the new work is only in the middle of the beginning.

Donald Judd
1982

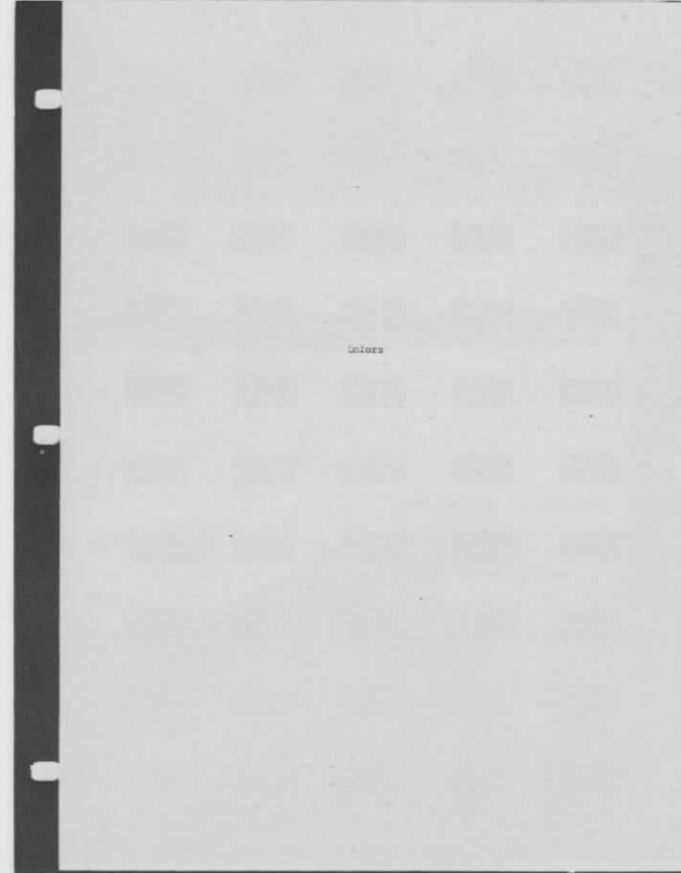
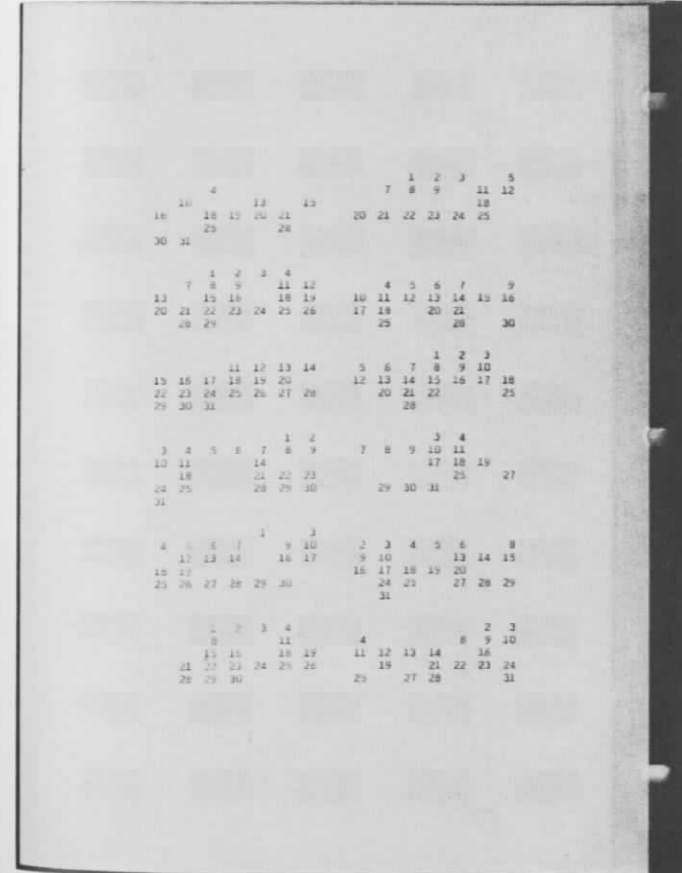
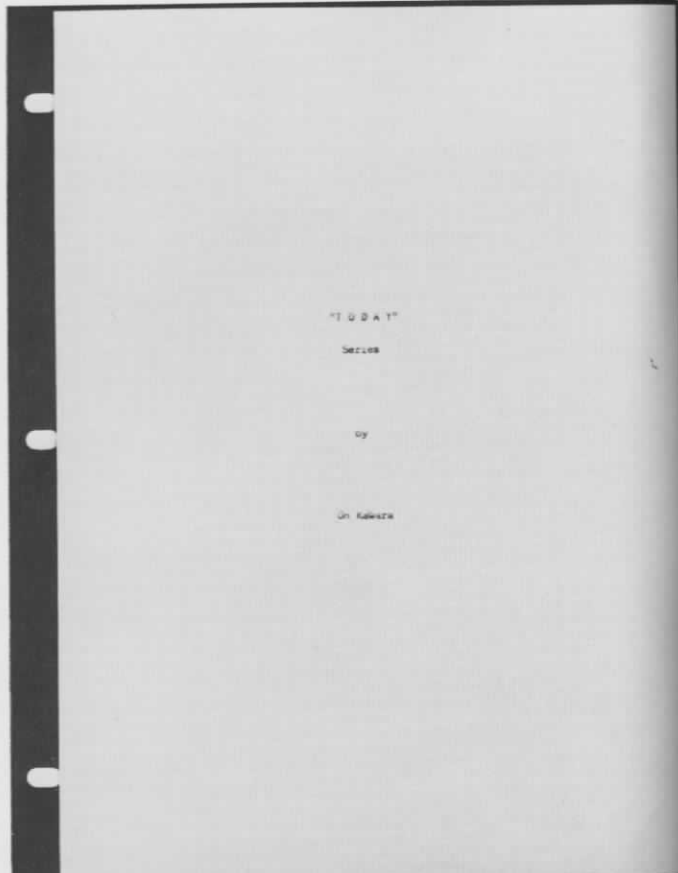
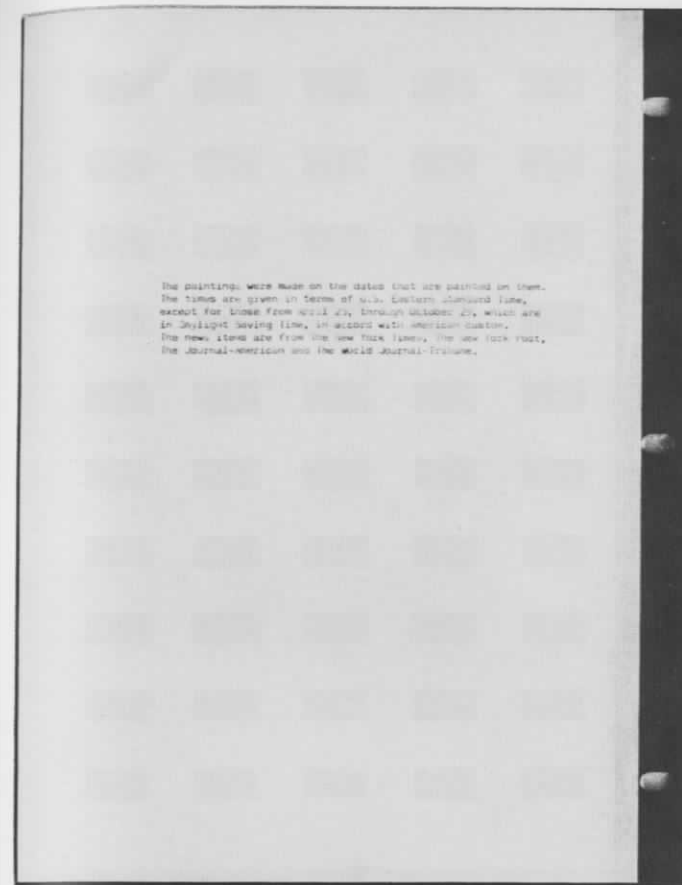
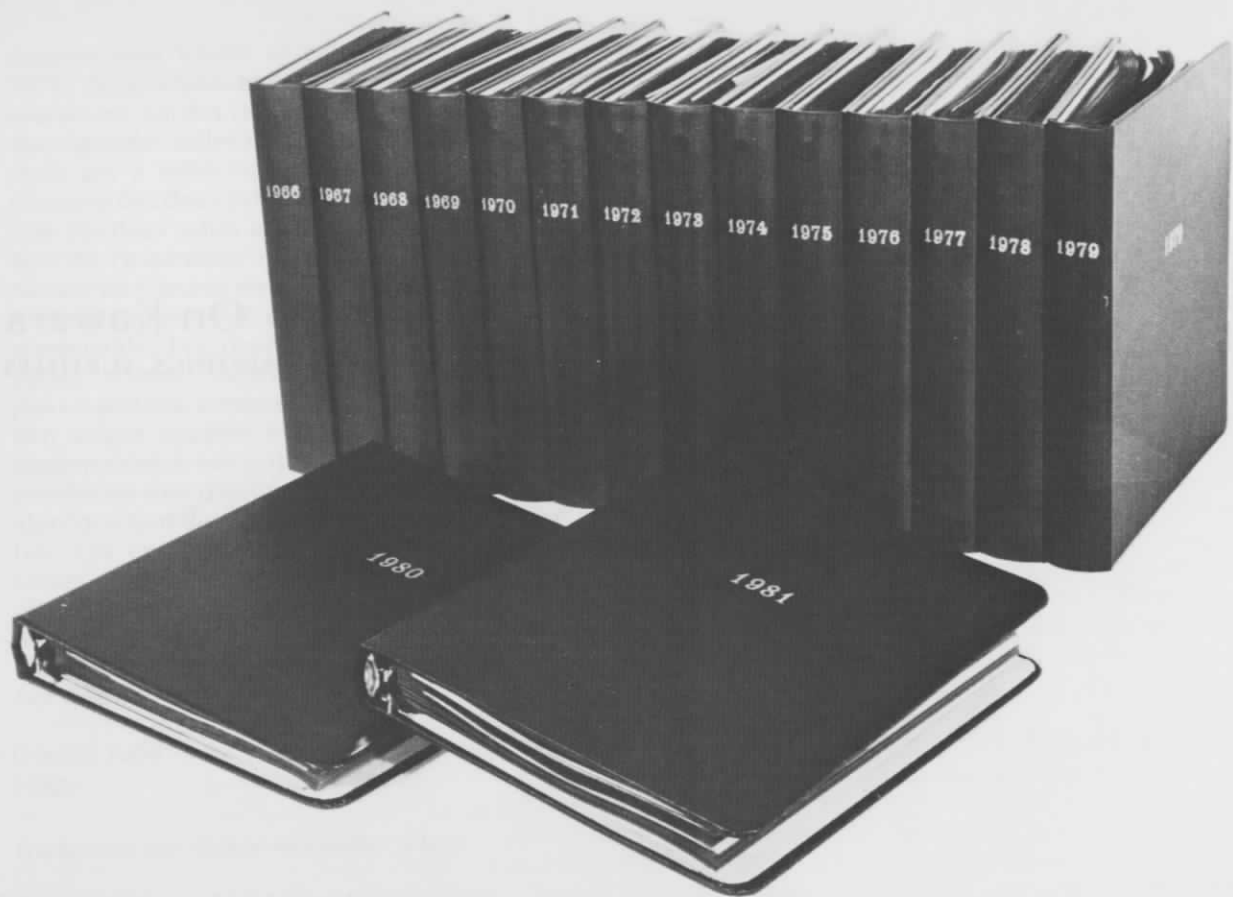
exposer mon travail et celui d'autres artistes et en 1973, deux immeubles au Texas, pour mon travail seulement. Un des immeubles situés au Texas possède deux grandes salles et l'autre en contient une. J'ai mis deux ans à réfléchir et à déplacer les pièces dans chacune des deux salles et un an dans la salle unique. Une des deux salles a servi d'inspiration à la présentation de l'exposition de mon travail à la Galerie nationale du Canada en 1975. Cette salle occupe un immeuble commercial, donc un espace assez simple et convenable. Les œuvres, les miennes et celles des autres artistes, exposées en permanence, ne sont jamais prêtées. L'exposition en permanence et l'entretien soigné apporté à l'art sont deux conditions indispensables à son autonomie et à son intégrité. Ces conditions sont d'autant plus importantes de nos jours alors que tant de gens tentent d'utiliser l'art à d'autres fins. Les expositions permanentes sont aussi importantes pour la création de pièces plus imposantes et plus complexes. L'époque du chevalet n'est pas loin derrière nous; nous vivons maintenant l'époque des musées et l'élaboration d'une nouvelle démarche ne fait que commencer.

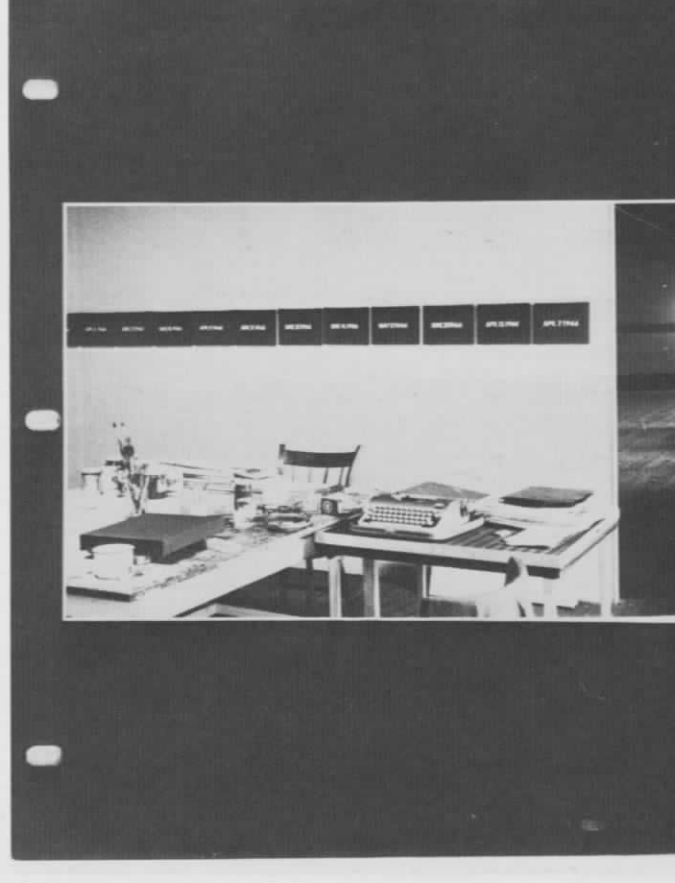
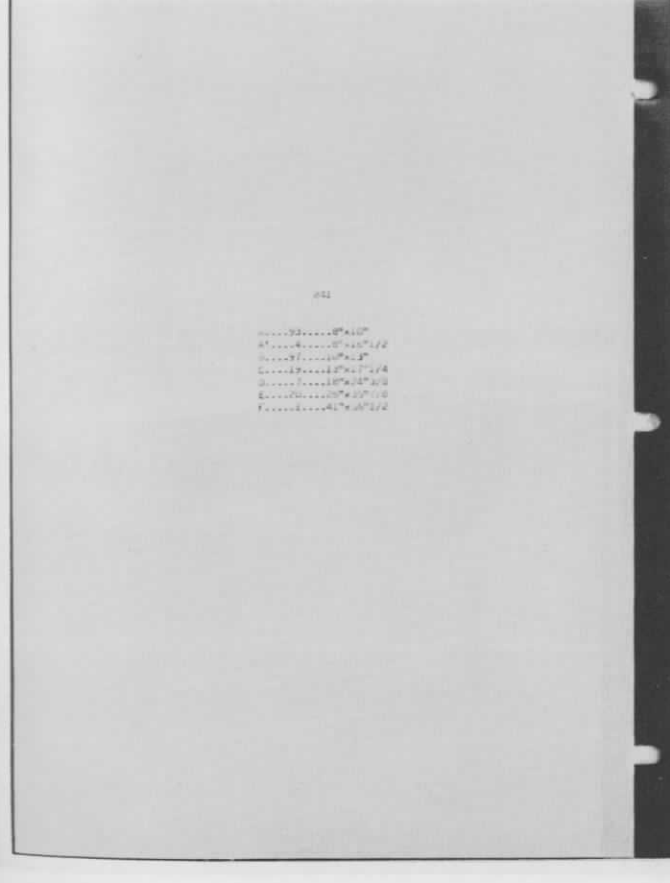
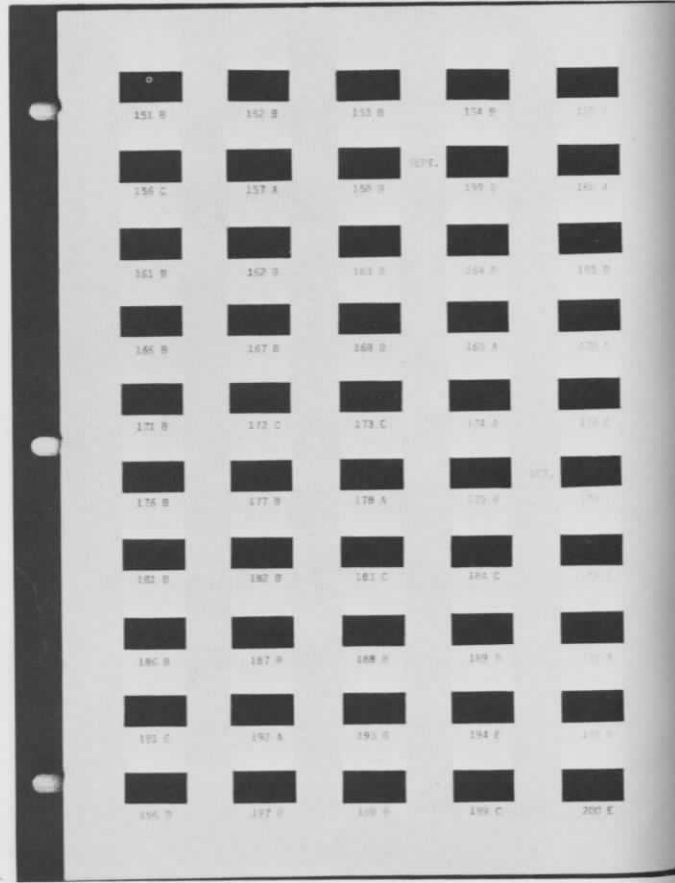
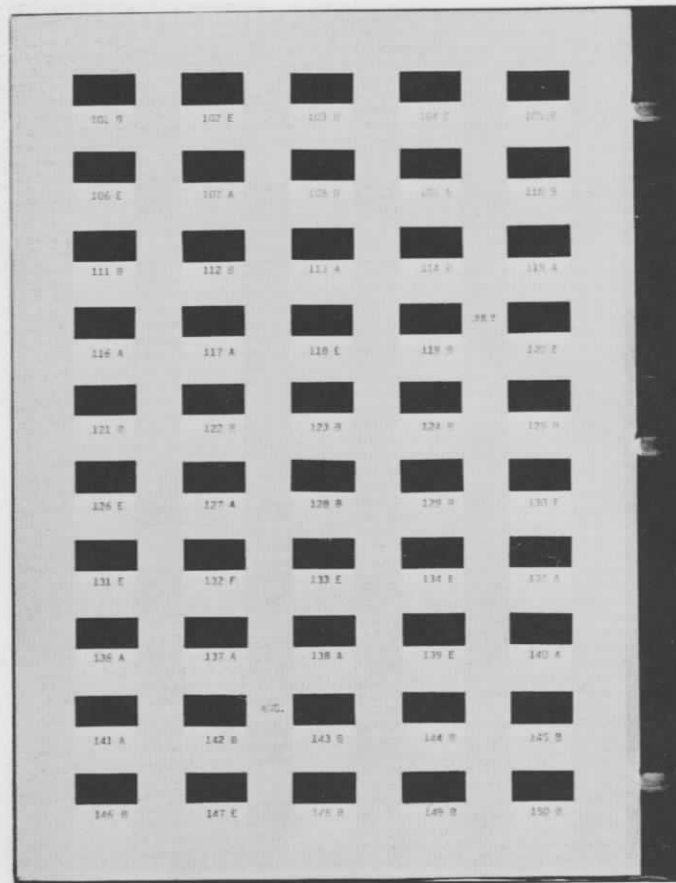
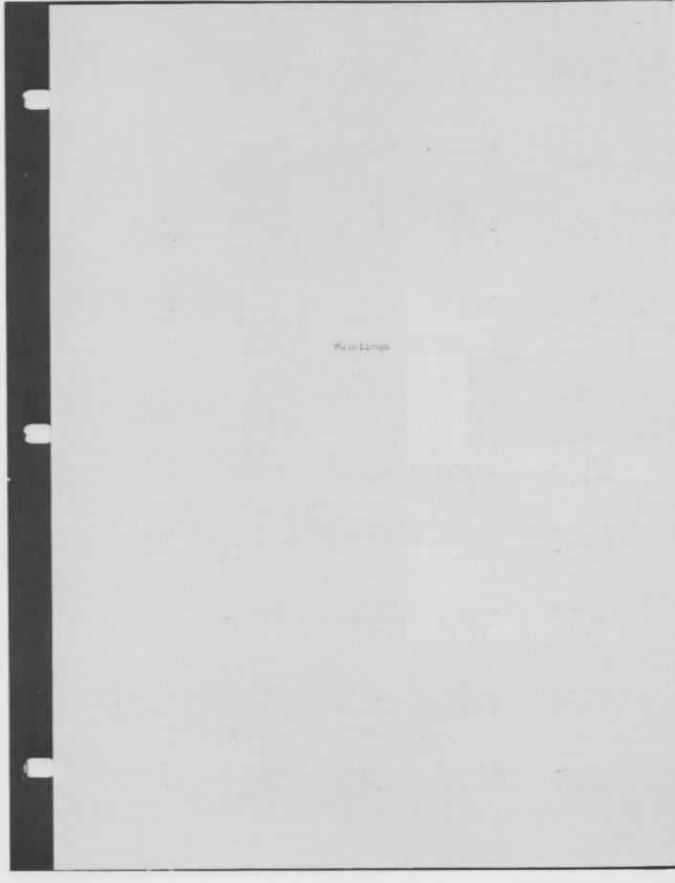
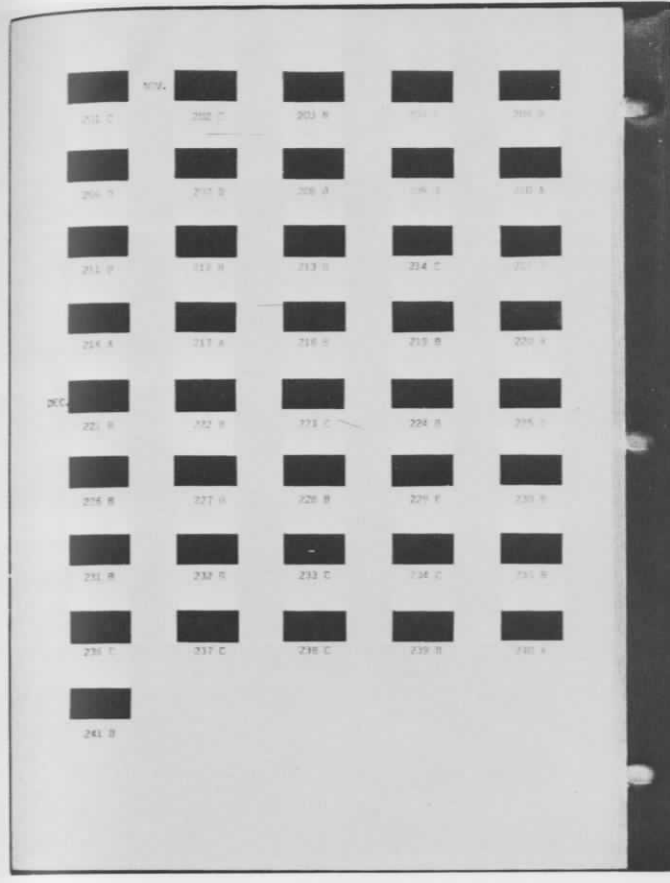
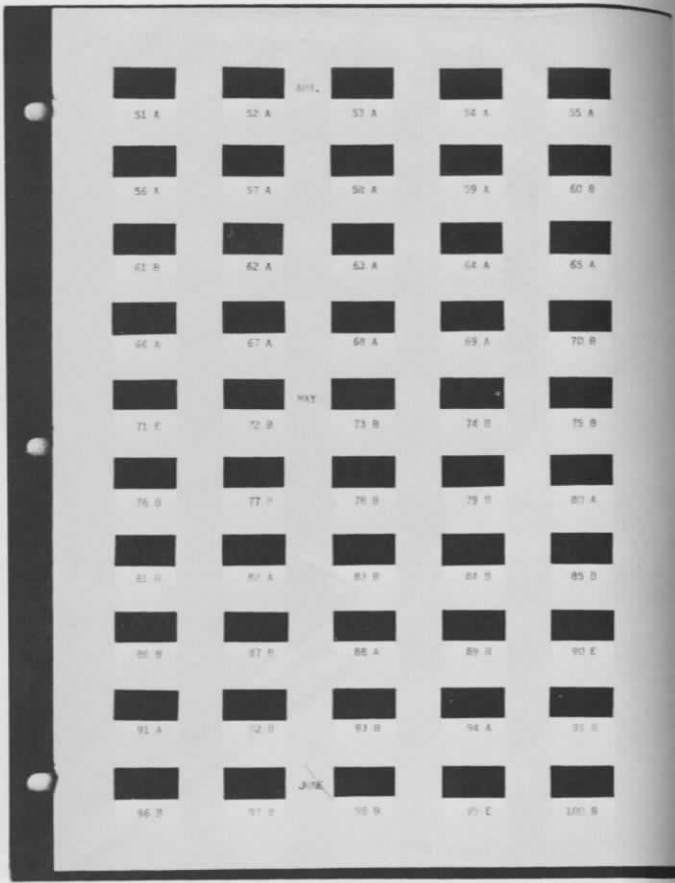
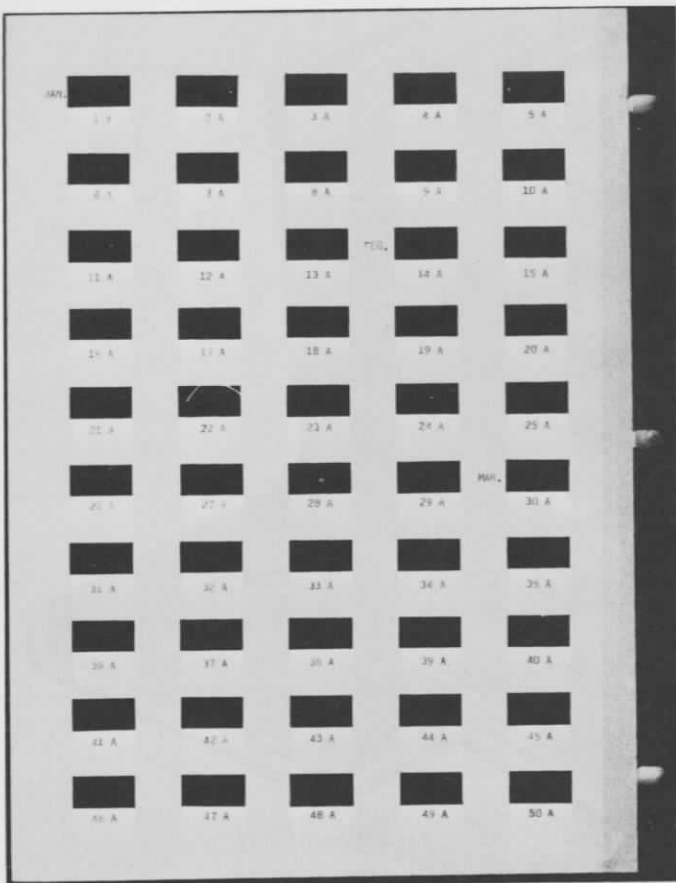
Donald Judd
1982

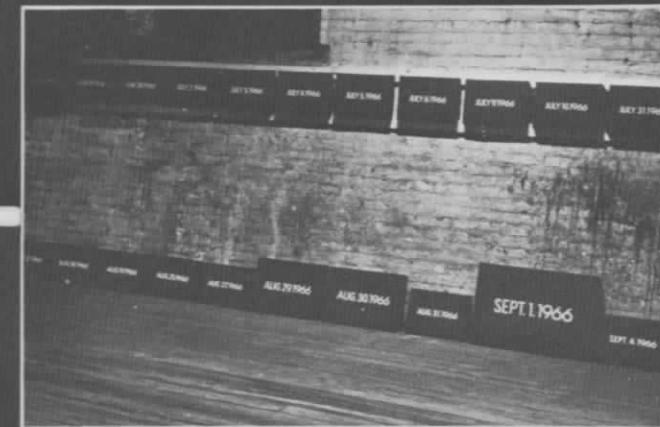
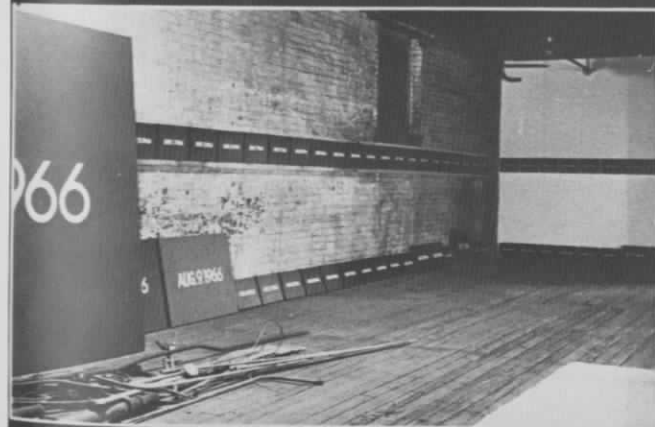
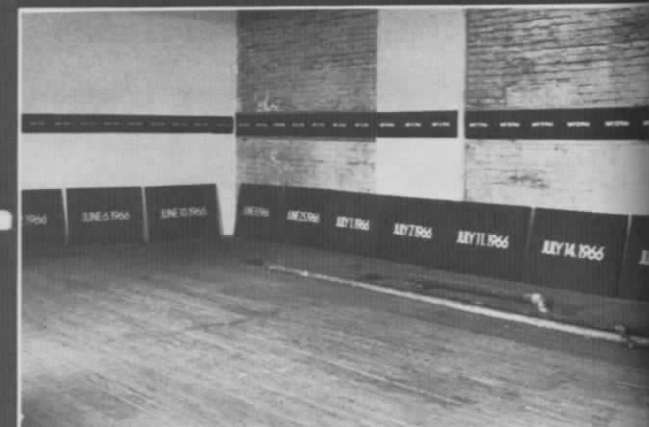
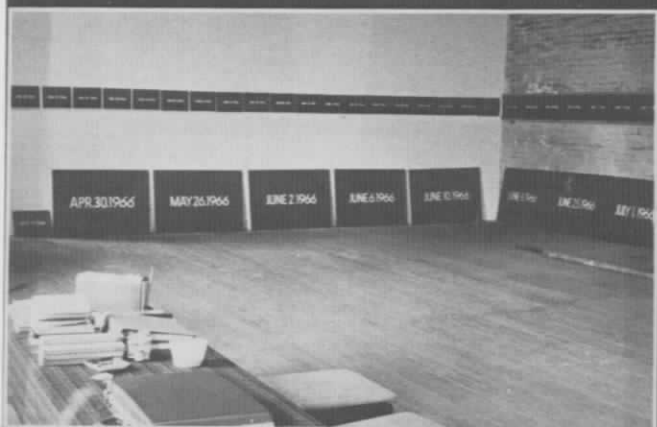
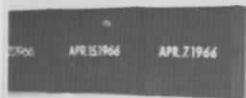
Traduction par Nicole Morin-McCallum

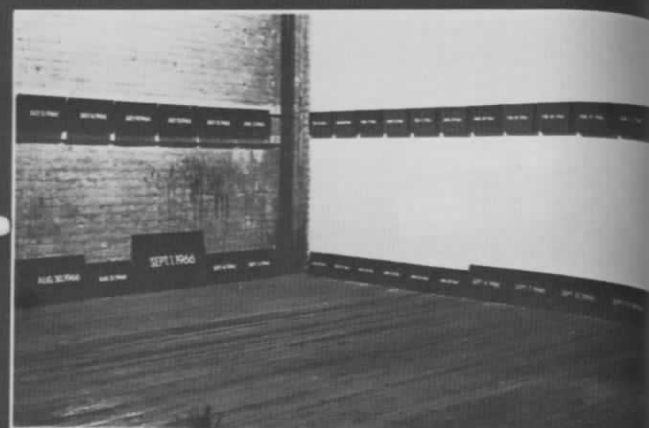
On Kawara
TODAY SERIES: COLOURS, PAINTINGS, SUBTITLES











FEBRUARY, 1966. NEW YORK

- 10 A (11) MAR. 1, 1966 "Basketball game ends in a tie."
 - 11 A (12) MAR. 2, 1966 "Yesterday's meeting at New York Stock Exchange was one of the most active in recent history of President Kennedy."
 - 12 A (13) MAR. 3, 1966 "Four Americans were killed last week in Vietnam."
 - 13 A (14) MAR. 4, 1966 "A Canadian Pacific jetliner crashed in Tokyo."
 - 14 A (15) MAR. 7, 1966 "U.S. Marines estimated today they have killed 1,110 North Vietnamese in last 4 days."
 - 15 A (16) MAR. 8, 1966 "Johnson responded 'No' to De Gaulle about American troops in France under French command and control."
 - 16 A (17) MAR. 9, 1966 "France was S.A.T.I.O."
 - 17 A (18) MAR. 11, 1966 "The killer of windy Sue Wilson, 7, is still hiding somewhere."
 - 18 A (19) MAR. 12, 1966 "The New York Jets who had never won an opening game before won one today."
 - 19 A (10) MAR. 13, 1966 "Ay-U brought his cat to my apartment."
 - 20 A (11) MAR. 15, 1966 "President Johnson signed a bill authorizing 4.8 million dollars more to support the war in Viet Nam."
 - 21 A (12) MAR. 16, 1966 "Gemma-B."
 - 22 A (13) MAR. 18, 1966 "Pope Paul VI eased restrictions on mixed marriages between Roman Catholics and members of other faiths."
 - 23 A (14) MAR. 19, 1966 "I danced 'Runway' for the first time at the

FEBRUARY, 1966. NEW YORK

- 14 A (11) FEB. 1, 1966 "The swimmer at Jones Beach."
 - 15 A (12) FEB. 2, 1966 "A fire at front of my apartment."
 - 16 A (13) FEB. 3, 1966 "The soft landing on the Moon."
 - 17 A (14) FEB. 5, 1966 "The domain of a day as a date is 2 days."
 - 18 A (15) FEBRUARY 7, 1966 "Luna 9 is electrically dead."
 - 19 A (16) FEB. 8, 1966 "The Viet Nam Conference in Honolulu."
 - 20 A (17) FEB. 9, 1966 "Two students shot in South Springs."
 - 21 A (18) FEBRUARY 11, 1966 "Mr. Yonishura's immigration trouble."
 - 22 A (19) FEB. 12, 1966 "Mandarin's Day (1960-61)."
 - 23 A (10) FEB. 16, 1966 "Friday."
 - 24 A (11) FEB. 20, 1966 "60 people in Harlem for Malcolm X."
 - 25 A (12) FEB. 21, 1966 "An American naval hero of World War II is dead."
 - 26 A (13) FEB. 22, 1966 "Prime Minister H. Wilson of Britain called on Soviet leaders."
 - 27 A (14) FEB. 23, 1966 "The fire of Munich Hotel."
 - 28 A (15) FEB. 24, 1966 "The meeting between Wilson and Khrushchev was postponed until this afternoon."
 - 29 A (16) FEB. 25, 1966 "New York City's income tax."



Subtitles

JANUARY, 1966. NEW YORK

- 1 A (11) JAN. 4, 1966 "New York's traffic jammed."
 - 2 A (12) JAN. 10, 1966 "A Negro girl at the corner of 1st Ave and 13th St. holding a sign 'Abolish 1966'."
 - 3 A (13) JAN. 13, 1966 "I thought about memory and love."
 - 4 A (14) JAN. 15, 1966 "This painting started in January 13, 1966."
 - 5 A (15) JAN. 16, 1966 "Janine came to my studio."
 - 6 A (16) JAN. 18, 1966 "I am painting this painting."
 - 7 A (17) JAN. 19, 1966 "From 122 Chambers St. to 405 E. 13th St."
 - 8 A (18) JAN. 20, 1966 "I have decided to be alone."
 - 9 A (19) JAN. 21, 1966 "Meeting T. Long at M. Linda's hotel."
 - 10 A (20) JANUARY 23, 1966 "Skates and their neutrality."
 - 11 A (11) JAN. 28, 1966 "I am doing here."
 - 12 A (12) JANUARY 30, 1966 "Snow in New York City."
 - 13 A (13) JAN. 31, 1966 "U.S.A. began to bomb North Vietnam again."

party of Mrs. H. W. W.

- 44 A (15) MAR. 20, 1966 "I had kissed me. I loved her 'are you all right?'"
 - 45 A (16) MAR. 21, 1966 "Jarring has come and the Viet Nam peace talks began in the air."
 - 46 A (17) MAR. 22, 1966 "Another intense earthquake about 120 miles southwest of Beijing."
 - 47 A (18) MAR. 23, 1966 "Pope Paul VI and the Archbishop of Canterbury in Vietnam."
 - 48 A (19) MAR. 24, 1966 "But Viet Nam killed in the past 24 hours. Allied officials report today."
 - 49 A (20) MAR. 25, 1966 "Numerous sightings of unidentified flying objects since March 16, in Michigan, U.S.A."
 - 50 A (21) MAR. 26, 1966 "The national congress of the Soviet Communist party in Moscow."
 - 51 A (22) MAR. 28, 1966 "A 21-gun salute is to sound as the President and Mrs. Johnson greet the 46-year-old Mrs. Indira Gandhi at the White House."
 - 52 A (23) MAR. 29, 1966 "I didn't sleep well last night."

APRIL 1968, NEW YORK

53 A (11) APR. 4, 1968 "Ten miles, about 100 miles northeast of Saigon, Buddhist students burned down a Vietnamese radio station and a large hotel."

54 A (12) APR. 5, 1968 "Tome, Azeke and Lorne are now waiting for me in Tom's apartment."

55 A (13) APR. 6, 1968 "Buddhist demonstrations against the government of Premier Ky and the United States in Saigon."

56 A (14) APR. 7, 1968 "Students in Saigon burned an American jeep and danced around the flames."

57 A (15) APR. 9, 1968 "The 1968 International Automobile Show at the New York Coliseum."

58 A (16) APR. 10, 1968 "You can't quite sentimentalize Easter."

59 A (17) APR. 11, 1968 "In Paris, the French actress Idema V. defied a British embassy on the use of the word 'nigger' and danced at Montmartre."

60 B (18) APR. 12, 1968 "A violent Atlantic storm killed two passengers on Italian liner Malmesbury for New York."

61 B (19) APR. 13, 1968 "In New York, a cable procession in a subway tunnel, under the East River killed one maintenance worker."

62 A (110) APR. 14, 1968 "President Johnson in Mexico City."

63 A (111) APR. 15, 1968 "For food and drug administration suggests how 'no more than 100 cigarettes at a time' can control pills."

64 A (112) APR. 16, 1968 "2,500 demonstrators in New York burned today a copy of Premier Ky's decree proclaiming South Viet Nam an elected civilian government."

65 A (113) APR. 17, 1968 "Skirts go up-and-down in Britain."

66 A (114) APR. 18, 1968 "Lee Marvin and Julie Christie won the top Oscars at Santa Monica, Calif."

67 A (115) APR. 20, 1968 "A big delayed thousands of New York's subway riders for 2 hours."

68 A (116) APR. 21, 1968 "An artificial heart by Dr. DeBakey for Hiroko's birthday."

69 A (117) APR. 23, 1968 "Newspaper Guild of New York on strike."

70 B (118) APR. 25, 1968 "New York passed its most liberal divorce law today, since its first divorce law was written in 1787."

71 E (119) APR. 26, 1968 "The world's most exciting resort hotel for a mere \$10.00 a day? New Jersey, darling."

72 B (120) APR. 30, 1968 "FRODO (2) PERRY (KROG) 'Lain of the Positive Negative,' Raymond Burr, Barbara Hale, Brian Donlevy."

90 B (121) MAY 25, 1968 "I am afraid of my 'fancy' paintings."

96 B (124) MAY 30, 1968 "Memorial Day."

97 B (125) MAY 31, 1968 "The Walker Brothers, an American rock 'n' roll trio, have been refused permission to play at the fashionable Royal Hotel in London because of their long hair."

JUNE 1968, NEW YORK

98 B (11) JUNE 1, 1968 "Today the Soviet Union extended to the United Nations that the moon be internationalized."

99 E (12) JUNE 4, 1968 "The soft landing of Surveyor I on the moon."

100 B (13) JUNE 3, 1968 "Gomura-9."

101 B (14) JUNE 5, 1968 "An earthquake shook Skopje, Yugoslavia."

102 E (15) JUNE 6, 1968 "James L. Meredith was shot in Mississippi."

103 B (16) JUNE 7, 1968 "Robert F. Kennedy in South Africa."

104 E (17) JUNE 8, 1968 "Hurricane Alma has mounted to 100-mile-an-hour peak winds and is moving toward Cuba."

105 B (18) JUNE 9, 1968 "Actor Edward G. Robinson, 72, was seriously injured today when his car jumped a curb and struck a tree in California."

106 E (19) JUNE 10, 1968 "Princess Birgitta of Sweden gave birth to a son early today. It is her third child."

107 A (110) JUNE 12, 1968 "1,000 rioters in Chicago."

108 B (111) JUNE 13, 1968 "1,600 Haifa longshoremen ended a six-week go-slow strike today in Israel."

109 A (112) JUNE 14, 1968 "Two trains collided head on 120 miles north of Athens, killing four persons and injuring nine."

110 B (113) JUNE 14, 1968 "In Amsterdam, police used guns and tear gas on demonstrators near the royal palace. Tanks tore up pavements, parking meters, smashed store windows and stoned streetscars."

111 B (114) JUNE 15, 1968 "Talks on New York's fiscal crisis between Gov. Rockefeller and Mayor Lindsay in Albany."

MAY 1968, NEW YORK

73 B (11) MAY 11, 1968 "A toll in Vietnam in Saigon."

74 B (12) MAY 12, 1968 "8,000 taxicabs off streets in New York City."

75 B (13) MAY 13, 1968 "Signs 'MAKE LOVE - NOT WAR' with a lightning bolt with more than 100 students at a 'blow-up' draft protest in Chicago."

76 B (14) MAY 14, 1968 "Between 100,000 and 400,000 college students of the U.S.A. are taking a 2 hour examination today that may help their draft board decide whether they stay in school or go into the armed services."

77 B (15) MAY 15, 1968 "A ship carrying about 600 passengers was driven ashore off Cuba by typhoon force."

78 B (16) MAY 16, 1968 "By up to 25 per cent for American people now gave a negative rating to the job President Johnson is doing to control the cost of living."

79 B (17) MAY 17, 1968 "A Yugoslav court has convicted an ethnic Serb, Vladimir Jajcevic, on charges of offending the religious beliefs of his fellow citizens."

80 A (18) MAY 17, 1968 "In London, The National Union of Women married Prime Minister Wilson today it will take counter action if he uses the Royal Warrant to create the two-day-old Queen's strike."

81 B (19) MAY 18, 1968 "Harry Gold, America's first known atomic spy, who betrayed government secrets during and after World War II, gave free today after 10 years in prison."

82 A (110) MAY 19, 1968 "New Zealand's fifth Maori King, Korua Te Wherowhero, 54, has died at Napier-Manawatu."

83 B (111) MAY 19, 1968 "Premier Ky's troops advanced under fire on pagoda in Da Nang today."

84 B (112) MAY 20, 1968 "In New York, more than 100 Brooklyn College students staged a 24-hour sit-in at the administrative building today to protest the school's cooperation with the government concerning Selective Service."

85 B (113) MAY 22, 1968 "Bill Cosby, an Negro winner of one of the 18th annual Emmy awards said 'ten years from now, probably nobody will notice whether a TV star is Negro or white'."

86 B (114) MAY 23, 1968 "Court-martial of Pvt. Adam R. Weber who refused to kill Vietnamese people has been postponed indefinitely. He wrote to his mother 'God, what a crazy and inhuman thing this war is'."

87 B (115) MAY 24, 1968 "The 2nd day of New York's public health nurses' work-stoppage."

88 A (116) MAY 24, 1968 "The Soviet central Asian city of Tashkent was rocked by a new strong earth quake."

89 B (117) MAY 25, 1968 "A rocket scientist was killed by a foreign-made .25 caliber pistol, Columbus, Ohio."

90 C (118) MAY 26, 1968 "The birth of a new nation 'Guyana' in Africa and U.S. library was burned by Vietnamese students in New York."

91 A (119) MAY 27, 1968 "The mysterious crash of French jet in south-western Spain."

92 B (120) MAY 27, 1968 "The Shah of Iran arrived in Bucharest for a week-long state visit to Rumania."

93 B (121) MAY 28, 1968 "Between 300 to 400 demonstrators led by 19 monks in saffron robes marched from Saigon's Buddhist Institute into the heart of Saigon, the Chinese section of Saigon."

94 A (122) MAY 28, 1968 "Are your ideas on computers worth shouting about?"

112 B (115) JUNE 16, 1968 "Two tankers and two tugboats crashed on a ferry disaster in lower New York Bay."

113 A (116) JUNE 17, 1968 "An 18-year-old girl, Ann (18) Tugel, pulled gasoline over herself in Saigon's Buddhist Viet Nam New Payson headquarters and struck a match."

114 B (117) JUNE 18, 1968 "Richard, Henry, Reeve and Peter came to my school. We had a hot discussion about art."

115 A (118) JUNE 20, 1968 "President on Seattle flew to Moscow today."

116 A (119) JUNE 21, 1968 "Sworn by 8 Secret Service men, Lynda Bird Johnson arrived in South and said 'I have no plans at the moment to marry anybody'."

117 A (120) JUNE 22, 1968 "The 45th anniversary of Adolf Hitler's attack on the Soviet Union."

118 E (121) JUNE 23, 1968 "The National Aeronautics and Space Administration of the U.S.A. has called off satellite plans to place a camera satellite in orbit around the moon next month."

119 B (122) JUNE 25, 1968 "Argentine army toppled the 12-month-old government of President Arturo Illia, 65, in a coup-like coup today in Buenos Aires."

JULY 1968, NEW YORK

120 E (11) JULY 1, 1968 "Communist North Korea, in a statement strongly critical of U.S. bombing of oil depots in Haiphong and Hanoi, has said it will send North Korean volunteers to Viet Nam."

121 B (12) JULY 2, 1968 "Gov. Hall, general secretary of the U.S. Communist Party, says he will appeal a State Dept. decision denying him permission to visit Red China, Cuba, North Viet Nam and North Korea."

122 B (13) JULY 3, 1968 "The U.S. Treasury's gold stock is now at its lowest since September 1959."

123 B (14) JULY 4, 1968 "About 150 million gallons of water used up by youngsters who turned on 600 water hydrants in New York City because of its hot weather."

124 B (15) JULY 5, 1968 "New York's subway fares went up to 20 cents and 25-cent U.S. ticket (Section 401) from Lake Kennedy Fla. put into orbit today."

125 B (16) JULY 6, 1968 "Placards, 'Get away from Viet Nam, you dirty hands from Viet Nam,' carried by 3,000 to 11,000 demonstrators in Kyoto, Japan."

126 E (17) JULY 7, 1968 "Rumania and its six Warsaw Pact allies (Bulgaria, Hungary, Poland, Czechoslovakia and East Germany) said today they would send volunteers to Viet Nam to help resist 'American aggression' if North Viet Nam asked for them."

127 A (18) JULY 8, 1968 "The biggest strike in U.S. airline history began at 6 a.m. today in 24 U.S. cities. 23,400 members of the International Association of Machinists walked off their jobs against Eastern, National, Northwest, Trans World and United Airlines."

128 B (19) JULY 9, 1968 "T. Usher."

129 B (110) JULY 10, 1968 "U.S. Ambassador to the United Nations Arthur J. Goldberg said today in Rome that Pope Paul VI and

Italian government leaders have shown "great understanding" of America's reason for stepping up the bombing in North Viet Nam.

- 130 C (11) JULY 11, 1966 "Visited (Fran River and his wife Laura at 70 E. 10th St. A.F.C. I felt they hardly understood my conception of art. We had trouble with the following Danish words: 'dimension, climate, chardonnay and sensibility'."
- 131 E (12) JULY 14, 1966 "8 student nurses were strangled early today in Chicago."
- 132 F (13) JULY 18, 1966 "Gemini 10."
- 133 C (14) JULY 21, 1966 "The Gemini 10 capsule in which John Young and Mike Collins had soared to 474 miles during 70 hours splashed down into the Atlantic Ocean at 3:07 P.M. today before the eyes of millions of TV viewers in the U.S.A."
- 134 E (15) JULY 22, 1966 "Russian specialists have developed the first live vaccine against mumps."
- 135 A (16) JULY 23, 1966 "Mean."
- 136 A (17) JULY 24, 1966 "The fare of 14 bus routes of New York City went up to 20¢ at 12:00 A.M."
- 137 A (18) JULY 25, 1966 "South Vietnamese Premier Nguyen Cao Ky said today 'Communist China is the real enemy of freedom in Southeast Asia and it's better to face Chinese Communists right now than in five or 10 years'."
- 138 A (19) JULY 25, 1966 "I make love to the days."
- 139 E (20) JULY 28, 1966 "A huge glacier on Mt. St. Helens at the Alaska-Canadian border has torn loose and is surging along now at 2 feet an hour."

- 140 A (21) JULY 29, 1966 "Dino Wayne and Bonnie Salarski visited me this evening and asked me if I would go with them down-town to a Wall-Street-type party."
- 141 A (22) JULY 30, 1966 "The logic of 'Good is good'."
- 142 B (23) JULY 31, 1966 "JULY 31, 1966."

OCTOBER, 1966. NEW YORK

- 150 C (1) OCT. 2, 1966 "At least 14,400 union employees of General Electric Corp., which is the sole producer of engines for 4 types of helicopters and the F4 Phantom fighter plane, ignored President Johnson's contention that a strike would damage the Viet Nam war effort."
- 161 B (2) OCT. 3, 1966 "In Boston, dental researchers report they have found a new way to use the soft bone inside the jaw to grow new sockets for teeth that otherwise would have to be extracted."
- 162 B (3) OCT. 4, 1966 "Hurricane Inez at the top of the chain of the Florida Keys at 8 a.m."
- 163 C (4) OCT. 5, 1966 "About 4,000 more U.S. combat troops landed in South Viet Nam today and more than 50 flights at Kennedy Airport in New York were delayed up to 25 minutes early this morning."
- 164 C (5) OCT. 6, 1966 "Miss Nancy Toulsey was looking for Mr. Stephen Antonakis this afternoon in the Brooklyn Museum Art School in New York."
- 165 C (6) OCT. 8, 1966 "The Baltimore Orioles continued today their surprising run toward a World Series of U.S. baseball by defeating the Los Angeles Dodgers for the third straight time."
- 166 B (7) OCT. 9, 1966 "Process and result."
- 167 B (8) OCT. 10, 1966 "The machine-made fall social season got under way tonight with an 18th-arranged cocktail party, given by the computerized dating service called Data-Date, at an upper East Side club, the 'Golden 20's' in New York City."
- 168 B (9) OCT. 13, 1966 "President Johnson said today he saw 'no reason for the American people to fear the Russian people' and accepted for the first time the Viet Nam war as an election issue."
- 169 D (10) OCT. 14, 1966 "In the United Nations today after a storm dumped

- 171 B (11) SEPT. 17, 1966 "Dennis and Jeff Perkins came to my studio."
- 172 C (12) SEPT. 18, 1966 "In Chicago, Valerie Jeanne Perry, 21, twin daughter of Charles M. Perry, millionaire Chicago businessman-politician and U.S. Senatorial candidate, was stabbed and beaten to death in her bedroom."
- 173 C (13) SEPT. 19, 1966 "U.S. State Department said today United States airplanes may have accidentally crossed the Red Chinese border after flights with Communist MIGs over North Viet Nam and that any such inadvertent intrusion is regretted."
- 174 A (14) SEPT. 23, 1966 "More than 300 people have been killed so far missing today after two typhoons that savaged the Tokyo area and southern Japan."
- 175 C (17) SEPT. 25, 1966 "African UN delegates refused to attend their own debate on South-West Africa today in the UN General Assembly."
- 176 B (18) SEPT. 27, 1966 "In San Francisco, 3-Dimensional X-ray at the 67th annual meeting of the American Roentgen Ray Society and a 10-year old Negro boy who was killed by a white policeman."
- 177 B (19) SEPT. 28, 1966 "Nardo and Yara went to New York's City Hall for their marriage this morning but Mexican attorney Francisco Cuevas, 17, was home safe in Queretaro today after a 2,000-mile flight from Colombia to Mexico in the wheel compartment of a jet airliner."
- 178 A (20) SEPT. 29, 1966 "Ratna Sari Dewi, President Sukarno's Indonesian wife, is four months pregnant now."
- 179 B (21) SEPT. 30, 1966 "Hurricane Inez in Cuba and Pope Paul VI's promise to help end the war in Viet Nam."

NOVEMBER, 1966. NEW YORK

- 143 B (1) AUG. 3, 1966 "President Rene Gonsky, 65, of Nicaragua used after a heart attack in Managua."
- 144 B (2) AUG. 4, 1966 "U.S. Defense Department issued a draft call for 48,000 men in this country. It's the highest monthly figure since the Korean war."
- 145 B (3) AUG. 7, 1966 "Capehorn, the villa where Pat and Loni Nugent are honeymooning in Bermuda Islands."
- 146 B (4) AUG. 8, 1966 "President Johnson's policy in Viet Nam is leaving the nation into a condition, more costly war and, possibly, into world war III" U.S. Sen. J. Edgar Davis declared today."
- 147 E (5) AUG. 9, 1966 "Temperatures in New York went to 74° at 11:43 A.M. and 70° at 1:00 A.M."
- 148 B (6) AUG. 10, 1966 "U.S.A. rocketed a windmill-shaped spacecraft into the start of a 3 week flight in which Lunar Orbiter 1 will play ring-around-the-moon, snapping pictures of future landing sites for astronauts."
- 149 B (7) AUG. 11, 1966 "In Berlin, western officials reported today that 24,500 East Germans had fled to West Berlin and West Germany since the wall was built five years ago."
- 150 B (8) AUG. 17, 1966 "U.S. Spacecraft Pioneer 7 raced into orbit around the sun today to trap the 'solar wind' (great clouds of radiation that blow through space as a potential hazard to moon-bound astronauts)."
- 151 B (9) AUG. 18, 1966 "U.S. Lunar Orbiter 1 sent to earth today the first pictures of the moon's surface taken from an altitude of 132 miles."
- 152 B (10) AUG. 19, 1966 "A major earthquake around the ancient city of Ercirun in Turkey."

- 153 B (11) AUG. 25, 1966 "300,000 American soldiers in South Viet Nam."
- 154 B (12) AUG. 27, 1966 "Pulson."
- 155 C (13) AUG. 29, 1966 "While 200,000 Chinese youths are demonstrating outside the Soviet Embassy in Peking in protest against Russian 'revisionism', Russia's Luna 11 satellite has begun transmitting pictures back to earth from its orbit around the moon."
- 156 C (14) AUG. 30, 1966 "Mekong River floods Vientiane of Laos."
- 157 A (15) AUG. 31, 1966 "In Sicily, Sicilian Rosalia Signorelli, 18, who shot and killed her boy friend in court yesterday, said today it was an 'honor killing'."
- 158 B (16) AUG. 31, 1966 "In Cambodia, French President de Gaulle talked with North Viet Nam's envoy, Nguyen Thuan for 35 minutes in Phnom Penh's royal palace barely 50 miles from the South Viet Namese battlefield."

SEPTEMBER, 1966. NEW YORK

- 159 D (1) SEPT. 1, 1966 "Tony Cox and Mike Uno left New York for Europe early in the morning."
- 160 A (2) SEPT. 3, 1966 "Epidemics of smallpox, typhoid fever, chicken pox and whooping cough in Luxembourg of the camp."
- 161 B (3) SEPT. 4, 1966 "Lat. 31°23' N Long. 8°41' E"
- 162 B (4) SEPT. 5, 1966 "Labor Day in U.S.A. Ron Dennis, 25, won the annual Lawrenceville Lowell walkathon stepping the 20 kilometers in a hour, 34 minutes, 19 seconds, in Massachusetts, U.S.A."
- 163 B (5) SEPT. 6, 1966 "The assassination of South African Prime Minister Hendrik F. Verwoerd, 64."
- 164 B (6) SEPT. 7, 1966 "Six princes and princesses of Japan's Imperial family gave blood for the first time today to promote a national campaign for blood donors."
- 165 B (7) SEPT. 9, 1966 "4th annual New York event parade festival in New York's Central park."
- 166 B (8) SEPT. 10, 1966 "A razor is getting in between my teeth so that I cannot close my mouth."
- 167 B (9) SEPT. 12, 1966 "Gemini 11."
- 168 B (10) SEPT. 13, 1966 "Harold M. Koch, 34, a former Catholic priest in Chicago, appeared on Moscow television tonight and told the millions of Russian people about the Viet Nam war."
- 169 A (11) SEPT. 14, 1966 "India and Pakistan agreed today to withdraw their troops from forward positions along the west and east Pakistan borders."
- 170 A (12) SEPT. 16, 1966 "A garden with artificial flowers and a yellow not in my studio."

- 171 B (13) SEPT. 17, 1966 "Up to 10 inches of snow on the Rocky Mountain region, Israel decided after of planning to destroy her by war."
- 172 A (14) SEPT. 18, 1966 "Italy's hospital workers began a 3-day nationwide strike today."
- 173 E (15) SEPT. 19, 1966 "A black out for a quarter hour in Rome tonight and 'vehicular' by Luciano Chiaro, 'Ragazzini VII' by John Lay as one of '5 Evenings Theater and Engineering' at the 10th Regiment Armory, 12th St. and Lexington Av. New York."
- 174 A (16) SEPT. 17, 1966 "Lawrence government ordered the country's 93 banks to close for 2 days starting today and 14 firms of New York City closed at Broadway and 23d St."
- 175 B (17) SEPT. 18, 1966 "In New York, David Tudor is playing his electric pandemonium now."
- 176 C (18) SEPT. 19, 1966 "In Oslo, the Norwegian Nobel Committee decided after a 2-hour meeting today not to award the Nobel Peace Prize for 1966."
- 177 B (19) SEPT. 20, 1966 "Rockefeller, O'Connor, Roosevelt and Asano."
- 178 B (20) SEPT. 24, 1966 "Italian actress Lina Lollobrigida and her Yugoslav-born physician husband, Dr. Rado Dvornic, became legally separated today after 11 years of marriage."
- 179 B (21) SEPT. 25, 1966 "Manila Manifesto and Picasso's 50th birthday."
- 180 B (22) SEPT. 27, 1966 "The Soviet Union protested to China today while demonstrations outside the Soviet Embassy in Peking."
- 181 C (23) SEPT. 28, 1966 "As the first commercial space communications line between North America and the Far East, a U.S. communications satellite is carrying the earth

NOVEMBER, 1966. NEW YORK

Now every 11 hours and 4 minutes an antistorm ranging from 200 miles to 400 miles away."

200 E (121) OCT. 29, 1966 "Pennsylvania John H. Newland scored 100 today."

201 C (122) OCT. 31, 1966 "Daylight saving has been over here since yesterday."

202 E (13) NOV. 1, 1966 "The mercury soared to a November record of 80 degrees in Los Angeles today."

203 B (12) NOV. 2, 1966 "North Korean troops killed six American soldiers and one South Korean below the armistice line before dawn today while President and Mrs. Johnson slept 20 miles away."

204 E (13) NOV. 3, 1966 "Not with my wife, how don't it."

205 B (14) NOV. 4, 1966 "The rain-swollen Arno river rose over its banks today and invaded Florence and dozens of outlying communities in a disastrous flood."

206 D (15) NOV. 8, 1966 "U.S. State Elections."

207 D (16) NOV. 11, 1966 "Gemini 12."

208 B (17) NOV. 15, 1966 "Kathy McKel is reading this catalog now."

209 B (18) NOV. 16, 1966 "To remove a polyp and to repair a hernia."

210 A (19) NOV. 18, 1966 "I collect the painted days."

211 B (10) NOV. 19, 1966 "Two envelopes from Li-lan Lee on this table and the body of a girl was found in a box in Brooklyn, New York City."

212 B (11) NOV. 21, 1966 "Y. Nakamura and the American Ford and Coca-Cola companies."

213 B (12) NOV. 22, 1966 "I have fever today."

214 C (13) NOV. 23, 1966 "Luis Lopez Lara, Janet Krenzberg and Vicky were in my studio early this morning."

215 B (14) NOV. 24, 1966 "Thanksgiving Day and Air Pollution in New York City."

216 B (12) DEC. 19, 1966 "Nike-X ASM (anti-ballistic missile) system."

217 C (13) DEC. 21, 1966 "This afternoon Henry Kissinger asked me in his apartment what I do every day. I said 'I don't know what I do but I know that I collect dates; that is painted canvases on which the dates are written by me'."

218 C (14) DEC. 22, 1966 "The LSD I am proposing is literal," says Allen Ginsberg, in "The East Village Other."

219 B (15) DEC. 23, 1966 "James Costello, Francis Fagan, Harry Fay, Thomas Johnson, Anthony Santoro, Christian Henry and Robert Siddons were at 1109 Sixth Avenue, Manhattan, New York City at 1:10 a.m. today."

216 C (15) DEC. 24, 1966 "June 13 on the moon."

217 C (17) DEC. 24, 1966 "The Death of a President" by William Manchester."

218 C (18) DEC. 25, 1966 "An ancient in New York."

219 D (19) DEC. 27, 1966 "A rally of 100,000 Red Guards in Peking today denounced Liu Shao-chi, the Chief of State, as 'the Khrushchev of China' and 'boss of capitalism'."

240 A (20) DEC. 28, 1966 "Communist China today exploded its fifth atomic device."

241 D (21) DEC. 31, 1966 "To make a hole in a day as a man."

DECEMBER, 1966. NEW YORK

218 A (15) NOV. 23, 1966 "Jordan and Israel."

217 A (16) NOV. 26, 1966 "Army won 20-7 victory over Navy today before a crowd of 104,000 at John F. Kennedy Stadium in Philadelphia, U.S.A."

218 B (17) NOV. 28, 1966 "Truman Capote is giving a party for the 400 tonight at the Plaza Hotel in New York."

219 B (18) NOV. 29, 1966 "Two Egyptian planes of the MiG-19 type were shot down near the Negev Desert border in southern Israel."

220 B (19) NOV. 30, 1966 "A new U.S. report on Viet Nam indicates the war may last for another three to ten years."

221 B (13) DEC. 2, 1966 "Nearly 1,000 West Berlin taxi drivers attended the burial today of a Jewish comrade who was clubbed to death and robbed in his taxi four days ago."

222 B (12) DEC. 3, 1966 "A baby crying through history."

223 C (13) DEC. 4, 1966 "Portuguese troops opened fire today on rioters in Alcazar and Soviet Premier Alexei N. Kosygin visited the apartment where Lenin lived in exile, more than half a century ago in Paris."

224 B (14) DEC. 8, 1966 "The Greek passenger ship, 8,700-ton, Heraklion sank today in the Aegean Sea."

225 B (15) DEC. 9, 1966 "The temperature sank to 54 degrees below zero in Canada's Yukon Territory and eastern Alaska today."

226 B (16) DEC. 10, 1966 "The Empire State Building."

227 B (17) DEC. 11, 1966 "The Arab League involves 13 countries: Algeria, Iraq, Jordan, Kuwait, Lebanon, Libya, Morocco, Saudi Arabia, the Sudan, Syria, Tunisia, the United Arab Republic and Yemen."

228 B (18) DEC. 12, 1966 "British yachtsman Francis Chichester, 61, arrived in Sydney today from Plymouth, England, in his 33-foot ketch, Gipsy Moth IV, after a 107-day solo sea voyage."

229 E (19) DEC. 13, 1966 "There was a snowstorm in the Middle Atlantic Seaboard of U.S.A. and there were three fatalities in Reno area for U.S. warplanes."

230 B (10) DEC. 14, 1966 "This evening I was in T. Osmoto's studio, 333 East 93rd Street, N.Y.C."

231 B (11) DEC. 16, 1966 "Dr. Carl Loppolino wrapped his wife in his arms in Monmouth County courtroom in New Jersey, U.S.A. but Communist China ordered three of the six resident Soviet correspondents to leave China by Dec. 23 because of 'anti-China reporting'."

12 01 10 15 21 01 10 14



GARRY KENNEDY

HORIZONS

ALLOUÉ

HORIZONS

ALLOCATIONS

THESE SONT LES SEULES COPIES
DE LA COULEUR. LE RESTE
EST EN NOIR ET BLANC. LE
RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.

LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.

LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.

12 01 10 15 21 01 10 14

LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.
LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.

LE RESTE EST EN NOIR ET BLANC.

12 01 10 15 21 01 10 14

H O R I Z O N S



LE DEUXIÈME ÉTAGE DE LA GALERIE NATIONALE ABRITE UNE INSTALLATION PLUS OU MOINS PERMANENTE DE TABLEAUX TIRÉS DE SA COLLECTION. L'ÉTAGE EN ENTIER REGROUPE PLUSIEURS PETITES GALERIES DONT CHACUNE PRÉSENTE DES TOILES D'UNE PÉRIODE HISTORIQUE DONNÉE.

MON ŒUVRE POUR L'EXPOSITION PLURALITÉS 1980, C'EST L'ACCROCHAGE DE TOUS LES PAYSAGES AU DEUXIÈME DE FAÇON À CE QUE LEUR LIGNE D'HORIZON SOIT AU NIVEAU DE MON ŒIL.

LES ADMINISTRATEURS DE LA GALERIE, APRÈS RÉFLEXION, REFUSÈRENT MON ŒUVRE PARCE QUE L'ESPACE REQUIS AU DEUXIÈME « DÉPASSAIT L'ESPACE ALLOUÉ À CETTE EXPOSITION ».

A L L O U É

COMME SOLUTION DE RECHANGE À LA PROPOSITION REJETÉE, MON ŒUVRE POUR PLURALITÉS 1980 CONSISTE EN TOUT L'ESPACE RÉSERVÉ À L'EXPOSITION QUI, AU MOMENT DE L'INAUGURATION, N'AVAIT PAS ÉTÉ ALLOUÉ AUX AUTRES PARTICIPANTS. POUR RECONNAÎTRE L'ŒUVRE (S'IL RESTE DE L'ESPACE), DES COPIES DE CETTE PAGE TIRÉE DU CATALOGUE DE L'EXPOSITION ONT ÉTÉ PLACÉES DANS LES AIRES QUI M'ONT ÉTÉ FINALEMENT ALLOUÉES.

H O R I Z O N S



THE SECOND FLOOR OF THE NATIONAL GALLERY CONTAINS A MORE OR LESS PERMANENT INSTALLATION OF PAINTINGS SELECTED FROM ITS COLLECTION. THE ENTIRE FLOOR IS DIVIDED INTO SEVERAL SMALLER GALLERIES EACH OF WHICH EXHIBITS PAINTINGS FROM A SPECIFIC HISTORICAL PERIOD.

AS MY WORK FOR THE EXHIBITION PLURALITIES 1980, THE POSITIONS OF ALL LANDSCAPE PAINTINGS ON THE SECOND FLOOR ARE ADJUSTED SO THAT THEIR HORIZON LINES ARE ON A LINE AT MY EYE LEVEL.

AFTER CONSIDERATION BY GALLERY ADMINISTRATORS, THE WORK WAS NOT ACCEPTED BECAUSE THE SECOND FLOOR SPACE REQUESTED "WAS ADDITIONAL TO THE SPACE WHICH WAS ALLOCATED TO THIS EXHIBITION".

A L L O C A T I O N S

AS AN ALTERNATIVE TO THE REJECTED PROPOSAL, MY WORK FOR PLURALITIES 1980 CONSISTS OF ALL THE SPACE ALLOCATED TO THE EXHIBITION WHICH, BY THE TIME OF THE OPENING OF THE EXHIBITION, HAS NOT BEEN ALLOCATED TO OTHER PARTICIPANTS. TO IDENTIFY THE WORK (SHOULD THERE BE SPACE LEFT OVER), COPIES OF THIS PAGE FROM THE EXHIBITION'S CATALOG ARE PLACED WITHIN THE AREA(S) FINALLY ALLOCATED TO ME.

Joseph Kosuth

NOTES SUR «CATHESIS» NOTES ON CATHEXIS

«...La pensée procède par des systèmes si éloignés des résidus de la perception originale qu'ils n'ont plus rien retenu des attributs de ces résidus. Afin de devenir conscients, ils doivent être renforcés par de nouveaux attributs.» Sigmund Freud¹

Ce travail cherche d'abord à comprendre les *conditions* d'un contenu, et ce processus de compréhension est alors lui-même le «contenu» du travail. Par «contenu», je ne me réfère pas à une sorte de sens opérationnel mais je veux plutôt dire «quelles sont les conditions d'élaboration du sens»? Ce travail est fait de *rappports* et pour établir ces rapports, j'utilise des «choses». Mon souhait est de le mener (de parvenir à sa signification en tant qu'art) sous le couvert de fragments d'autres discours (ou systèmes de signification).

La *re-structuration* du sens à partir d'éléments donnés (combinaison d'éléments «trouvés», inventés ou mal utilisés) aboutit à l'oblitération de certaines significations par d'autres significations: le spectateur tombe dans le piège d'un des niveaux (comme dans un labyrinthe) et présume la signification du tout en éclipçant une partie (l'exemple le plus commun étant ceux qui voient le travail soit par rapport à Dada soit par rapport à Baselitz). Bref, quand ce travail est perçu au-delà de sa «forme» (comment il est fait), la combinaison de rapports qui est le travail (ce qui est fait), apparaît. Cette «vision» n'est toutefois qu'un événement momentané, un instant dans la compréhension de la structure qui constitue toute œuvre d'art; dans ce sens, de tels travaux sont à envisager comme des modèles de l'art lui-même.

Tous les éléments utilisés dans ces travaux paraissent avoir une signification et c'est la présence simultanée de toutes ces significations et de significations «arbitraires» qui provoquent en quelque sorte leur *annulation*. Le tableau, le texte, les X de couleur, semblent tous signifier. L'utilisation du tableau permet une lecture du travail spécifiquement différente de

"...thought proceeds in systems so far remote from the original perceptual residues that they have no longer retained anything of the qualities of those residues, and, in order to become conscious, need to be re-inforced by new qualities". - Sigmund Freud¹

This work attempts to understand the *conditions* of content, with, finally, the process of understanding those conditions becoming the "content" of the work. By "content", of course, I refer not to meaning as a kind of instrumentality, but rather, "what are those conditions which permit the construction of meaning?" The material of this work is *relations* and to establish those relations "things" are used. The desire is to construct the work (the meaning it makes as art) below the surface of the fragments of other discourses (systems of meaning). The *remaking* of meaning with given parts (a combination of "found", made, and mis-used) is meant to cancel parts of some meanings with parts of other meanings, permitting the viewer to trap themselves on one of various surfaces (not unlike a kind of labyrinth) and assume the meaning of the whole within an eclipse by a part (the vulgar example will be those that see the work in relation to Dada or Baselitz). In short, for those able to see beyond the "form" of the work (how it's made) there is to be seen that combination of relations which is the work (what is made). Such "seeing", however is only a momentary event, a point of understanding that structure of relations which construct all works of art, and in this sense such works can be experienced as models of art itself.

All of the elements used within these suggest a "meaning"; it is the simultaneous presence of such meaning with a juxtaposition of "arbitrary" meanings which signifies through what becomes a kind of *cancellation*. The painting, the text, the coloured X's all seem to signify. In the use of the painting it is readable in a way quite specifically different than the text. The painting seems to be denied its monologue. When viewed "normally" the fictive space of the painting permits the



XXXX What seems to be constructed here (when you can see the surface) makes an order from the parts not yet read and the locations not yet seen.

Joseph Kosuth: *Cathexis 40*, 1981
Photographies en noir et blanc altérées, avec croix colorées adhésives attachées.
Altered b/w photograph with text and coloured pressure sensitive adhesive crosses.
122 x 213 cm. Avec la permission de/courtesy of Carmen Lamanna Gallery, Toronto.

celle du texte. Le tableau semble ne plus pouvoir tenir son monologue. Une lecture «normale» de l'espace fictif de la peinture permet au spectateur d'entrer dans un monde crédible; la puissance de l'ordre et de la rationalité de ce monde oblige le spectateur à admettre la peinture (et son monde) dans les conditions propres à celle-ci. Or, ces conditions ne peuvent pas être l'objet d'une lecture parce qu'elles sont invisibles: le monde, et l'art qui le représente, sont présentés comme «naturels» et sans problème. Le fait «d'inverser» l'image stoppe ce monologue de la peinture; on n'a plus devant soi une «fenêtre sur un autre monde» mais un objet, un artefact, composé de différentes parties, et bien situé dans ce monde-ci. Tout cela est ressenti comme un événement qui situe et implique le spectateur, événement qui se produit dans le moment présent (le moment où l'on voit le travail) parce que le spectateur, en tant que lecteur de l'œuvre, appréhende ce qui est donné à voir dans le temps même de son élaboration. Le fait d'être privé de l'expérience à laquelle on est habitué met en évidence la structure linguistique, le spectateur/lecteur est contraint de prendre conscience de son rôle subjectif dans le processus de signification.

Normalement, ou le texte ou l'image est dans une position de subordination par rapport à l'autre. Ici, les deux ont la même importance. Le texte n'«explique pas» l'image et l'image n'«illustre» pas le texte. Le texte est lu dans «n'importe quel sens» et l'image est vue «renversée». La signification intrinsèque des deux dépend — lorsqu'ils sont réunis et rendus un — de sa fonction en tant que *partie* de quelque chose d'autre (cette œuvre en particulier), c'est-à-dire qu'elle est redéfinie et reconstruite par rapport à sa fonction extérieure. La tension dans l'assemblage des deux, et ce qui articule la différence entre eux, articule aussi comme un tout la similarité qui les réunit.

La lecture détaillée d'un des textes, ci-dessous, permettra de comprendre l'ensemble du travail: L'ordre et l'espace qui sont ici donnés revelent (1) leur articulation (un sens, un «tableau» (2) dans l'effacement même (3) de leurs frontières respectives (4)

1. Référence à un ordre littéral (les X de couleur appliqués sur l'image et présentés comme un «ordre» interne au texte, régissent ainsi l'ordre qui relie l'image au texte) et référence à l'ordre nécessité par le langage: la syntaxe du texte et la composition du tableau, d'abord internes et indépendants l'un de l'autre puis en rapport l'un avec l'autre. L'espace correspond au «choix formel» qui paraît arbitraire mais qui prend son sens dans son rapport à d'autres éléments formant un tout. *Donne* fait référence à ce contexte culturel à partir duquel et pour lequel le «tout» est réalisé et peut-être perçu. Ici est le point de vue télescopique qui va d'une fonction — un mot — pris dans le glissement/changement du langage,

viewer an entrance to a credible world; it is the power of the order and rationality of that world which forces the viewer to accept the painting (and its world) on its own terms. Those "terms" cannot be read because they are left unseen: the world, and the art which presents it, is presented as "natural" and unproblematic. Turning the image "upside-down" stops that monologue; one no longer has a "window to another world", one has an object, an artifact, composed of parts and located here in this world. One experiences this as an event, and as such it is an act which locates and includes the viewer. As an event it is happening now (in the real time of that viewer) because the viewer, as a reader, experiences the language of the construction of what is seen. That cancellation of habituated experience which makes the language visible also forces the viewer/reader to realise their own subjective role in the meaning-making process.

With normal usage either the text or the image are subservient to the other. Here, both have equal weight. The text does not "explain" the image, nor does the image "illustrate" the text. The text is read "inside-out" and the image is viewed "upside-down". The internal meaning of both is contingent — brought together and made whole — on its function as a *part* of something else (that work of art). It defines and re-constructs the significance of its internal order in relation to its external function. The tension within the construction of both, and that which articulates the difference between them, also articulates as a *whole* that sameness which joins them.

The following, a close reading of one of the texts, is used here as a device through which to consider the work as a whole:

An order and location is provided, here, which presents (1) a construction of itself (a meaning, a "picture") (2) through that cancellation (3) which its own limits finds unrecognisable (4).

1. This refers both to a literal order (the coloured X's indexed to the images and presented as an "order" within the text — thereby directing an order simultaneously to each other) as well as the *order* necessitated by language — the text's syntax and the painting's composition, first, internally and independent of each other and, secondly, in relation to each other. The *location* is the "formal choice", which in terms of order is arbitrary yet which provides meaning through its relations with other elements which make the whole. *Location* is the "stuff" of construction when context becomes a function. *Provided* is a reference to that cultural context out of which and for which it, as a "whole", is made and can be seen to exist. *Here* is a telescoping location beginning with function — a word — within language's sliding/shifting to include those larger function(s)

jusqu'à ces fonctions et situations plus larges que sont la phrase, l'image, la construction de l'image et du texte en tant que texte et en tant «qu'image». C'est l'œuvre d'art en tant que contexte en relation avec diverses histoires (spécifiques à l'artiste, générales à ce siècle) finalement, le moment qui nous trouve ici en train de regarder cela (ceci).

2. Sens produit par l'utilisation d'autres «sens» («tableaux»), formes utilisées construites afin de signifier à travers l'histoire et la pratique. Une telle utilisation constitue le tissu même à la fois du langage et de l'art. Il faut comprendre par là un objet qui s'élabore à travers une réflexion sur sa (ses) propre(s) signification(s) et son caractère contingent.
3. Référence à la production d'un sens par la rupture dans l'horizon sémantique hérité de la tradition. Nous nous trouvons devant l'image d'une peinture — distancée, déplacée de son contexte, son échelle changée, sa couleur éliminée — qui présente une autre histoire accompagnée d'une autre vision du monde. Il s'agit d'un «tableau du monde» qui a été renversé (et non pas une tournure de style d'un genre expressionniste en faillite). L'image renversée d'une peinture est tout de suite connotée comme étant un artefact culturel (situé et lisible à l'intérieur de l'histoire) mais elle se refuse simultanément à n'être qu'une simple référence pratique (via la photographie) à la peinture; le fait de la renverser la situe ici et maintenant et la «cristallise» avec le texte en un seul et même objet-fonction.
4. Contrairement à une façon de penser récente (Moderniste) qui ne se préoccupait que d'un médium, la suggestion est faite ici que la tradition est un réseau institutionnalisé de sens, réseau subi comme une sorte d'autorité; ainsi, nous devons nous rendre compte que les schémas sémantiques et formels sont arbitrairement reliés entre eux, et pour finir, que la compréhension des mécanismes de l'art — comment on produit du sens — est à la fois un acte de libération et une ouverture sur les possibilités infinies de la pensée humaine.

La signification du tout, finalement, n'est pas un «tableau» mais une connaissance acquise au travers du processus qui rend tout tableau lisible. Pour la perception, les yeux ne sont pas plus importants que ce qu'ils voient parce que c'est la tête qui dirige la fonction des deux, et la signification de ce qui est vu a été établie bien avant que l'on ne regarde. Le fait de

and location(s) of the text/sentence, the image, the construction of image and text as a text and as "an image", the work of art as a context in relation to various histories (specific to the artist, general to this century) and, finally, that moment which finds us here looking at that (this).

2. Meaning made through the use of other "meanings" (pictures), forms used/constructed to signify through history and practice — such use being the material of both language and art. The understanding is of an object which constructs itself through a self-reflexivity in relation to its own "meaning(s)" and their implicitly contingent nature.
3. Refers to the making of meaning through rupturing that horizon of meaning provided by tradition. We have an image of a painting — distanced, removed from its own location, scale changed, color eliminated — which has a different history and a world-view which accompanies that history. It is a "picture of the world" which has been turned upside-down (not a trick of style within a bankrupt expressionist genre). The reverse image of a painting at once "quotes" itself as a cultural artifact (located and readable within a history) yet simultaneously denies itself as an instrumental reference (via photography) to, simply, that painting; its reversal — as an act — locates it here and now and "congeals" it with the text into one object-function.
4. In contrast to the thinking of the recent past which concerned itself with the limits of a medium (Modernism) the suggestion here is that tradition is an institutionalised network of meaning relations experienced as a form of authority; thus we need to see that the patterns of meanings and forms are related, and finally, an understanding of the mechanism(s) of art — how meaning is "made" — suggests both a liberating act as well as a description of the infinite possibilities of human meaning.

The meaning of the whole, finally, is not a "picture", but the knowledge acquired from the path of that process which makes any picture visible. In perception the eyes are no more important than what they see, because it is the mind which organises the function of both, and the kind of meaning of what is seen has been established long before one looks. Making "something new to look at" is a futile and empty act if its only audience is the eyes. It is with those structures of the process of the making of meaning where any "creative" work is done, for while there is endless repetition in our visual world, productive work comes from that which

créer «quelque chose de nouveau à regarder» est un acte futile et vide si cela ne s'adresse qu'aux yeux. C'est à l'intérieur des structures du processus engendrant le sens qu'a lieu le travail «créateur», car tandis que notre monde est fait de répétitions sans fin, le travail productif vient de ce qui a été rendu significatif à partir de toutes les sources, et ce sont les liens structurels entre ces sources qui donnent un sens non seulement aux formes d'art mais à tout notre monde sensible. C'est à travers le sens que nous donnons à ce monde-là que nous nous définissons, tandis que nos actions forment ce qui peut être perçu. En tant qu'artistes, notre tâche est claire sinon simple: le vrai travail «créatif» dépend de la transformation du sens de ce que nous voyons, ce qui est impossible sans une compréhension des structures qui produisent le sens. La rumination formelle qui présume des significations anciennes et familières, et telle que nous l'avons connue dans un passé récent, est finalement vouée à être consommée et oubliée.² Ce qui devient une part de l'histoire et de la culture d'une communauté, ce sont ces ruptures dans un champ de significations donné, ce sont elles qui caractérisent la subjectivité d'un peuple. Ce lien qui procure le sentiment de soi-même en même temps que de la communauté, résulte d'un processus qui ne distingue pas entre le lien culturel et la politique: partager une histoire veut dire prendre sa part de responsabilité dans la signification de la vie qui est partagée. Tout travail authentique, de n'importe quelle époque, tire sa force d'une telle intégration. C'est une force qui sera perdue pour la création si les artistes refusent de reconnaître le tissu fragmenté de notre contexte social et continuent d'éviter les risques d'une reconceptualisation de notre propre activité, — un acte nécessaire à la préservation de tout ce qui est humain dans l'idée de «tradition».³

Joseph Kosuth
New York et Rome, 1981

Traduction par Suzanne Selvi

has been made meaningful from all sources, and it is the structures of relation between these sources which give meaning, not just to the forms of art, but to the whole of our perceptual world. It is through the kind of meaning we make of that world we define ourselves, as our actions shape what is there to be perceived. As artists our task is clear although not simple: truly "creative" work is dependent on changing the meaning of what we see, a process which is impossible without an understanding of those structures which construct meaning. Formal regurgitations within a recent history of taste which presumes old and familiar meanings are ultimately consumed and forgotten.² That which becomes part of the shared history and culture of a community are those ruptures of given meaning which intersubjectively locate a people. That connection which gives one a sense of self and community results from a process which sees no distinction between the cultural and the political: sharing a history means taking responsibility for the meaning of the life that is shared. The power of authentic work of any period receives its strength from such integration; it is a power which will be lost to the making process if artists fail to recognise the fragmented texture of our social context and continue to avoid the risks of reconceptualising the nature of our activity — an act necessary for the preservation of all that is human in the idea of "tradition".³

Joseph Kosuth
New York and Rome
1981

1) Sigmund Freud, *Papers on Metapsychology. The Unconscious in The Standard Edition of the Works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1953. 14: 201-2.

2) Cet «enchevêtrement de rapports» qui rend possible le sens, comprend l'histoire, tout comme il doit, par exemple, comprendre la folie. Toutefois, «l'Histoire» produite par l'histoire de l'art du Modernisme a fini par être un genre de mercantilisme formaliste, et le Modernisme se perpétue maintenant à travers sa propre dénégation. La mort du Modernisme est bien sûr évidente depuis quelque temps mais le rôle du marché dans le mécanisme de «production du sens» lui a permis de présenter cette mort d'une manière favorable à ses propres buts. C'est ce que reflètent beaucoup de travaux que l'on voit aujourd'hui dans les galeries et qui se veulent «nouveaux». Mais tout cela n'est pas suffisant pour qu'on se permette d'ignorer le phénomène car ces travaux font déjà partie du discours et je soupçonne qu'ils sont loin de signifier ce que beaucoup de gens escomptent. Le paradoxe est qu'un grand nombre d'œuvres d'art récentes qui proclament une libération par rapport à l'historicisme moderniste ont peut-être réussi le triomphe ultime du Modernisme: un mouvement «signifiant» sans œuvres majeures.

3) Finalement, bien sûr, dans un domaine où «finalement» est contingent, il faut se poser la question si ce texte, de manière semblable au travail et aux textes qui le précèdent et qui en font partie, n'est pas à sa façon, un autre écran, un piège, une sortie illusoire du labyrinthe qui loin de montrer enfin ce qui est «extérieur», définit encore et encore le périmètre de ce qui est «intérieur».

1) Sigmund Freud, *Papers on Metapsychology: The Unconscious in The Standard Edition of the Works of Sigmund Freud* (London: Hogarth Press & The Institute of Psycho-Analysis, 1953), 14:201-2.

2) That "bundle of relations" which makes meaning possible includes history, just as it must — for example — include madness. The quality of "History" produced by the art history of Modernism, however, has ended up as a kind of market formalism, and Modernism is being perpetuated, now, through the form chosen for its self-denial. Modernism's demise has, of course, been apparent for some time and the market's role in the "meaning-making" mechanism has permitted it to depict that demise in a fashion favourable to its own ends. Much of the work one sees in galleries now as "new" reflects this, but that doesn't permit one to dismiss it. It's already part of the discourse, but I suspect what it all means isn't what many people are banking on. The paradox of much recent art is that in proclaiming freedom from the historicism of Modernism they may have succeeded in the ultimate Modernist triumph: a "significant" movement without any important works.

3) Finally, of course, in a realm where "finally" is contingent, the question must present itself as to whether this text, not unlike the work and texts which precede it and become part of it, is not in its own way another surface, a trap, an apparent exit within a labyrinth which makes visible not the "outside" but defines, and re-defines, the perimeter of that "inside".

Les Levine
MUSEUM OF MOTT ART
SALLE DE JEUX
GAME ROOM





CONDITIONS DE SERVICE ET DE CONSULTATION

Le Museum of Mott Art (MMA) est un organisme de services de consultation, dont l'objet est d'assurer des services de renseignements et de consultation à l'intention des professions qui relèvent des beaux-arts et des professions connexes.

1. Tous les services ne sont assurés qu'à titre individuel. Les listes et les autres renseignements, donnés par le MMA sont censés n'être qu'à l'usage du client et ne sont pas cessibles.

2. Les demandes de renseignements, les consultations et les entretiens entre les clients et le MMA seront tous strictement confidentiels.

3. Les renseignements fournis par le MMA seront donnés conformément aux normes professionnelles du plus haut niveau. Quand il est nécessaire d'avoir recours à un expert, un membre authentique de la profession pertinente sera consulté. Le MMA ne sera pas tenu responsable des conséquences de toute initiative prise par suite des renseignements reçus par le client ou de tout acte accompli après qu'il eut employé l'un quelconque de nos services.

4. Les honoraires seront déterminés selon les prix inscrits dans le catalogue ou selon un taux de 36 dollars de l'heure, choisissant le plus élevé de ces montants. Quand des connaissances particulières d'un spécialiste qualifié sont voulues, le taux horaire normal de sa profession sera ajouté aux frais. Toutes les demandes de renseignements faites au téléphone coûteront 6 dollars par appel. Les honoraires seront immédiatement payables quand les services auront été rendus.

MUSEUM OF MOTT ART
181 Mott Street, New York 10012
(212) 925-0447

Heures de bureau: du lundi au vendredi de 9h à 17h.

1. SERVICE DE SÉLECTION D'ACTIVITÉ, À L'INTENTION DES ARTISTES
Que devriez-vous faire pendant la période de l'après-art? Apportez-nous votre biographie et vos antécédents de travail. Nous tracerons les grandes lignes d'un programme d'activité accompagné de variations s'échelonnant sur les six prochaines années. Complètement adapté aux besoins particuliers du client.

Honoraires: \$108

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

2. SERVICE DE LECTURE, À L'INTENTION DES ARTISTES CONCEPTUELS
Le MMA dispose d'un certain nombre de lecteurs qui lisent des quantités de livres afin de déterminer lesquels seraient utiles à des artistes particuliers. L'artiste conceptuel n'a qu'à nous dire quels sont les domaines qui l'intéressent, et nous lirons des livres jusqu'à ce que nous trouvions les domaines applicables. Aussi, nous tournons les pages pour les artistes qui souhaitent faire leurs propres lectures.

Taux horaire.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

CONDITIONS OF SERVICE AND CONSULTATION

Museum of Mott Art is a consultation service organisation, the purpose of which is to provide information and consultation services to the fine art professions and their associates.

1. All services are given on an individual basis only. Lists or other information supplied by Mott Art are deemed to be for the client's use only and not transferable.

2. All inquiries, consultations or conversations between clients and Mott Art shall be held in the strictest of confidence.

3. Information supplied by Mott Art is given in accordance with the highest professional standards. Where an expert is required, a bona fide member of the specific profession will be consulted. Mott Art shall not be held responsible for the outcome of any actions taken as a result of the client receiving information or acting upon the use of any of our services.

4. Fees are charged as per catalog prices or \$36 per hour, whichever is the greater. Where particular expertise from a qualified professional is required, the standard hourly rate of that profession shall be charged in addition. All telephone inquiries are billed at \$6 per call. Fees are payable immediately as service is supplied.

MUSEUM OF MOTT ART
181 Mott Street, New York 10012
(212) 925-0447

Office hours: 9 to 5, Mon - Fri

1. ACTIVITY SELECTION SERVICE FOR ARTISTS

What should you do after art? Bring us your biography and a history of your previous work and we will outline a programme of activities complete with variations for the next 6 years. Completely tailored to the needs of the individual.

Fee - \$108

925-0447 for appt

2. READER SERVICE FOR CONCEPTUAL ARTISTS

Mott Art has a number of readers who read quantities of books to define if any of these would be of value to specific artists. All the conceptual artist has to do is to tell us what areas he or she is interested in, and we will read books until we find the areas applicable. We also stand by and turn pages for artists who wish to do their own reading.

Fee per hour

925-0447 for appt

3. COMMENT CESSER D'ÊTRE ARTISTE

«Artistes anonymes». Nous vous aiderons à traverser ces moments difficiles où vous éprouvez une forte envie de créer. Si vous avez décidé de vous défaire de l'habitude, sans pouvoir vous débarrasser complètement de l'envie de faire de l'art, gardez sous la main notre numéro spécial. Des amis se tiennent prêts chez le MMA pour vous venir en aide à toute heure. Nous parlerons avec vous; nous vous prendrons par le bras; s'il le faut, nous passerons la nuit debout avec vous, jusqu'à ce que l'envie disparaisse.

Taux déterminé en fonction de la mission.
Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

4. ARTISTES AU FÉMININ

Comment exercer une pression féministe sur les musées et les marchands d'art. Comment vous servir de votre féminité pour faire exposer vos œuvres dans des lieux où elles ont été refusées antérieurement. Comment susciter des sentiments de culpabilité chez les critiques pour les faire écrire au sujet de vos œuvres.

Honoraires: \$24

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

5. SERVICES LINGUISTIQUES POUR LES PEINTRES

Un cours complet sur la langue vernaculaire rurale propre aux villes de taille moyenne ou petite. Un cours consacré à la langue qui est convenable quand on a affaire à des femmes artistes. Une série d'expressions qui sont à éviter en présence d'artistes noirs ou portoricains.

Honoraires: \$72

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

6. SOYEZ HEUREUX — À L'INTENTION DES COLLECTIONNEURS
Comment vous libérer de la nécessité de posséder de l'art, tout en gardant un niveau élevé d'équilibre émotif.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

7. VEUVES D'ARTISTES

Un service à l'intention des épouses d'artistes défunts. Comment régler la mise en circulation des œuvres de votre mari et faire hausser constamment les prix pour consolider votre situation financière pour le restant de vos jours. Signatures de succession. Trouvailles posthumes. Préparatifs d'obsèques.

Honoraires: \$416

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

8. LE DÉSARTISTE

L'artiste pendant la période de l'après-art. Comment ne pas faire de l'art tout en exposant dans les galeries commerciales. Devriez-vous réaliser des bandes magnétoscopiques? ou bien du cinéma? Des instructions précises sur la façon de transformer en art n'importe quoi en y appliquant quelque structure artistique antérieure. Comment parler sur un ton très formel pour persuader de votre sérieux les marchands d'art.

Honoraires: \$180

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

3. HOW TO STOP BEING AN ARTIST

"Artists Anonymous." We help you through those passionate urges to create. If you decided to kick the habit, but can't totally rid yourself of the urge to make art, keep our special number handy. Mott Art friends are standing by to help you at all times. We talk to you; we walk with you; we stay up all night if need be until the urge passes.

Fee per job

925-0447 for appt

4. WOMEN ARTISTS

How to bring feminist pressure on museums and art dealers. How to use your femininity to get your work shown in places where it has previously been rejected. How to develop guilt feelings in critics so that they will write about your work.

Fee - \$24

925-0447 for appt

5. LANGUAGE SERVICES FOR PAINTERS

A complete course on rural vernacular language suitable for use in small and medium sized towns. A course in language most suitable for dealing with women artists. A list of phrases not to be used in dealings with black or Puerto Rican artists.

Fee - \$72

925-0447 for appt

6. BE HAPPY - FOR COLLECTORS

How to free yourself from the necessity to own art and still maintain a high level of emotional stability.

Fee - \$36

925-0447 for appt

7. ARTISTS' WIDOWS

A service for the wives of dead artists. How to control release of your husband's works and keep increasing the price so that you will be financially secure for the rest of your life. Estate signatures. Posthumous discoveries. Funerals arranged.

Fee - \$416

925-0447 for appt

8. UN-ARTIST

The artist after art. How not to make art and still be shown in commercial galleries. Should you make video tapes? Should you make films? Complete instructions on how to turn anything you want to into art by applying some previous art structure to it. How to speak in very formal tones to convince art dealers of your seriousness.

Fee - \$180

925-0447 for appt

9. SERVICE DE CONFÉRENCIERS

Le MMA agira comme agent des communicateurs après-art qualifiés et les représentera dans la négociation de tournées de conférences auprès d'universités et d'écoles des beaux-arts.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

10. RELATIONS PUBLIQUES

Le MMA entreprendra de rédiger des communiqués de presse et d'autres imprimés promotionnels pour ceux qui désirent disséminer des idées sur l'après-art. Ce service peut aussi servir à transmettre des concepts d'ordre non physique sans le besoin d'une présence en galerie.

Honoraires: \$120

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

11. COMMENT SE TUER

Un service destiné aux personnes qui ont le sentiment de ne plus pouvoir continuer après l'art. Ces personnes devraient-elles s'ouvrir les veines, à la manière de Mark Rothko? ou se couper le pénis, à la manière de Schwartzkogler? ou heurter un arbre, en conduisant une voiture à toute vitesse? Peut-être que vous êtes du genre qui préfère mourir d'un cœur brisé.

Honoraires: \$76

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

12. SERVICES DE SÉCURITÉ APRÈS-ART

Pendant la période de l'après-art, les œuvres d'art antérieures prendront de la valeur. Le MMA dispose d'une chambre forte pour protéger vos peintures et vos sculptures. Comme alternative, nos gardes armés chargés de la sécurité se rendront chez vous pour protéger vos œuvres d'art sur place. Le MMA a aussi un personnel de sécurité qui assurera le transport de l'art, faisant la navette entre les musées et les galeries.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

13. CRÉATION D'IMAGE

Une équipe formée de quatre membres du personnel du MMA interrogera le client dans le but de structurer à nouveau son image pour tirer le maximum de ses potentialités pendant la période de l'après-art. A la suite de ces entretiens, l'équipe fera un rapport sur le programme qui est nécessaire à la nouvelle structuration de l'image pour porter au maximum son impact post-art.

Honoraires: \$300

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

14. SERVICE D'ENLÈVEMENT APRÈS-ART

Un représentant du MMA se rendra chez vous pour enlever les œuvres d'art qui font trop vieux, boucher les trous faits par les clous, replâtrer et repeindre les surfaces endommagées par des œuvres d'art.

Honoraires: \$48

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

9. LECTURE SERVICE

Museum of Mott Art will act as agents for qualified after art communicators and represent them for lecture tours with universities and art schools.

Fee per job

925-0447 for appt

10. PUBLIC RELATIONS

Mott Art will undertake to write press releases and other promotional material for those who wish to disseminate after art ideas. This service may also be used to deliver concepts of a non-physical nature without the necessity of a gallery presence.

Fee - \$120

925-0447 for appt

11. HOW TO KILL YOURSELF

A service for those who feel they can't go on after art. Should you slash your wrists Mark Rothko fashion? Should you cut off your penis, à la Schwartzkogler? Or should you drive your automobile, high-speed into a tree? Maybe you're the type who would like to die of a broken heart.

Fee - \$76

925-0447 for appt

12. AFTER ART SECURITY SERVICES

After art, previous artworks will become more valuable. Mott Art will provide vault space for your paintings and sculptures or armed security guards to stand beside artworks in your own home. We also supply security personnel for the transportation of art to and from museums to galleries and vice versa.

Fee per job

925-0447 for appt

13. IMAGE-MAKER

A team of 4 Mott Art staff members will interview the client with a purpose of re-structuring his or her image for maximum after art potential. After such interviews this team will present a report on the necessary programme for the re-structuring of the image for maximum post-art impact.

Fee - \$300

925-0447 for appt

14. AFTER ART REMOVAL SERVICE

A Mott Art representative will visit your home and remove old works of art, fill in nail holes and re-plaster and paint over surfaces damaged by works of art.

Fee - \$48

925-0447 for appt

15. SERVICE APRÈS-ART, À L'INTENTION DES CRITIQUES D'ART
Comment savoir quand cesser d'écrire au sujet de certaines œuvres. Comment devenir presque artiste. Comment employer son goût dans d'autres genres littéraires, par exemple la critique de films, la rubrique gastronomique. Comment exprimer une personnalité dans la presse pour inciter les gens à continuer à vous lire quand vous aurez abandonné la critique de l'art.

Honoraires: \$24

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

16. SERVICE À L'INTENTION DES COLLECTIONNEURS D'ART
Les mesures à prendre pour vous débarrasser de vos œuvres anciennes. Comment vous donner des airs importants en vendant aux enchères vos articles de rebut. Comment devenir célèbre en tant qu'ancien collectionneur qui a de la grâce et de l'élégance.

Honoraires: \$108

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

17. ARTISTE CORPOREL

Un service spécial destiné aux «artistes corporels» plus âgés. Après quelques années de métier, vous ressentez peut-être le besoin de notre service de réfection de la surface corporelle. Nous faisons partir les morsures, nous soignons les coups de soleil excessifs, nous posons des prothèses en plastique pour remplacer les membres amputés, nous appareillons votre couleur de peau et de cheveux.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

18. CANSANS

Où trouver la dernière. Comment évaluer si les sources sont dignes de foi. Comment choisir à qui en parler quand vous voulez faire courir une rumeur.

Honoraires: \$12

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

19. SERVICE D'APPRECIATION

Comment trouver le plus de plaisir à vivre, sans jamais réfléchir à l'art ou avoir envie d'en posséder.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

20. SERVICE DE SÉLECTION DE COULEURS

Nous vous indiquerons les couleurs de votre prochain tableau. Au moyen d'une évaluation soignée de tous vos tableaux antérieurs et d'une certaine programmation d'ordinateur, nous saurons toutes les variations à venir.

Honoraires: \$48

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

21. SERVICE D'HÉBERGEMENT POUR ARTISTES

Un service complet adapté aux besoins particuliers. Dites-nous combien de place il vous faut, ce que vous voulez en faire, combien vous êtes prêt à payer par mois. Nous nous occuperons des démarches pour vous. Nous prendrons les honoraires habituels si nous trouvons quelque chose pour vous. Sinon, ce sera sans engagement. Si vous avez quelque espace à louer, dites-le-nous. Nous transmettrons le message.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

15. AFTER ART SERVICE FOR CRITICS

When you should stop writing about certain works. How you can almost become an artist. How you can use your taste in other forms of writing, such as film reviews and restaurant critiques. How to develop a personality in print so that people will still want to read you after you've stopped criticising art.

Fee - \$24

925-0447 for appt

16. ART COLLECTOR'S SERVICE

The steps that should be taken to get rid of your old art. Ways to establish personal importance by auctioning off your rejects. How to become famous as an ex-collector with style and grace.

Fee - \$108

925-0447 for appt

17. BODY ARTIST

A special service for the older "body artist." After you've been doing it for a few years, you may feel the necessity of our body re-surfacing service. Bite marks removed, excessive sunburns treated, plastic artificial replacements for severed limbs; we match your skin and hair colour.

Fee per job

925-0447 for appt

18. GOSSIP

Where to get the latest. How reliable the sources are. Who to tell if you want to spread a rumour.

Fee - \$12

925-0447 for appt

19. APPRECIATION SERVICE

How to obtain the most enjoyment from life without ever considering art or desiring to own it.

Fee - \$36

925-0447 for appt

20. COLOUR SELECTION SERVICE

We provide the colours for your next painting. A careful assessment of all your previous paintings and some computer programming give us all the future variations.

Fee - \$48

925-0447 for appt

21. ARTIST HOUSING SERVICE

A complete service on an individual basis. You tell us the amount of space you need, what you want to use it for, how much you are willing to pay per month, and we do the leg work. Usual fees if we find something for you. No obligation if we don't. If you have something for rent, let us know; we'll pass on the word.

Fee per job

925-0447 for appt

22. QUESTIONS

Comment poser des questions à quelqu'un au sujet de son esprit créateur sans l'accuser d'être artiste. Seulement des consultations particulières, d'une durée de quatre heures.

Honoraires: \$145

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

23. LISTE DES INVITÉS

Une liste précise, adaptée pour plaire à l'hôte. Comment pondérer la distribution des critiques, des artistes, des marchands, du personnel des musées, et ainsi de suite. Qui inclure. Qui exclure.

Honoraires: \$24

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

24. ARTISTES DE DEUXIÈME ORDRE

Pendant la période de l'après-art, il y aura plus de place que jamais auparavant pour l'artiste de deuxième ordre. Si vous êtes porté à dresser des listes, à faire des sondages ou à documenter l'activité artistique d'autrui, laissez-nous vous aider à devenir médiocre.

Honoraires: \$44

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

25. OÙ SE FAIRE REMARQUER

Les hauts lieux de l'après-art. Les lieux où il est bien de se faire remarquer de temps en temps. Les lieux qui sont formellement interdits.

Honoraires: \$12

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

26. JOURNÉE DU VÉCU ARTISTIQUE

Une série d'activités adaptées au client particulier. Leur formulation esthétique lui permettra d'éviter toute expérience artistique.

Honoraires: \$53

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

27. L'ART VIDÉO

Comment cesser de jouer la comédie avec ce moyen d'expression, Apprenez à réaliser quelque chose qui vous permette de percer. Comment vous démarquer de la foule des amateurs de vidéo pour vous lancer sur une trajectoire menant à la réussite et au bonheur. Dans le milieu du vidéo, comment oser franchir le seuil critique.

Honoraires: \$144

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

28. PENDANT LA PÉRIODE DE L'APRÈS-ART, QUE FAIRE DE L'ESPRIT CRÉATEUR?

Devriez-vous vous mettre à tricoter? à faire des tapis? de la poterie? du macramé? Le MMA évaluera vos aptitudes et vous orientera vers le type de loisir qui répond le mieux à votre genre de créativité.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

29. COMMENT OBTENIR LE DROIT D'EXPOSER DANS UN MUSÉE

Une liste énumérant les employés de tous les grands musées, qui sont bien placés pour faire exposer vos œuvres. Comment entrer en relations avec eux.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

22. QUESTIONS

How to ask a person questions about their creativity without accusing them of being an artist. 4 hour private consultation only.

Fee - \$145

925-0447 for appt

23. GUEST LIST

A specific list tailored to the interest of the host. What critics mix with what artists, dealers, museum personnel, etc. Who to include, who to leave out.

Fee - \$24

925-0447 for appt

24. SECOND-RATE ARTISTS

In the after art period, there will be more room for the second-rate artist than ever before. If you're inclined towards making lists of surveys or documenting other people's art activities, let us help you to become second-rate.

Fee - \$44

925-0447 for appt

25. WHERE TO BE SEEN

After art places. The places you should be seen from time to time, and the places you shouldn't even go, not even once.

Fee - \$12

925-0447 for appt

26. ART EXPERIENCE DAY

A group of activities suited to the particular client. The activities have been aesthetically formulated in such a way as to avoid art experiences for the client.

Fee - \$53

925-0447 for appt

27. VIDEO ART

How to stop playing games with the medium. Learn how to produce something that will penetrate the media. How to get out of that video commune into the straight world of success and happiness. How to get past the "big toe" syndrome in video.

Fee - \$144

925-0447 for appt

28. WHAT TO DO ABOUT YOUR CREATIVITY AFTER ART

Should you take up knitting? Carpet-making? Pottery? Or macramé? Mott Art will assess your aptitude and points you towards a leisure time activity most satisfying for your type of creativity.

Fee - \$36

925-0447 for appt

29. HOW TO GET A SHOW AT A MUSEUM

A list of personnel from all major museums who are in a position to show your work. How to contact them.

Fee - \$36

925-0447 for appt

30. COURS DE CUISINE, À L'INTENTION DES ANCIENS PEINTRES
Notre cours de cuisine gastronomique est populaire parmi les anciens peintres. Sous notre surveillance experte, tripotez des matières d'une texture similaire à celle de la peinture et des toiles et préparez des repas exquis qui enchanteront tous vos invités.

Honoraires: \$72

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

31. SERVICE LINGUISTIQUE, À L'INTENTION DES ARTISTES LINGUISTIQUES

Un service spécial à l'intention des artistes linguistiques. Apprenez toutes les façons d'empêcher que vos théories de l'art et de la linguistique ne deviennent des objets de l'après-art. Nous enseignerons l'emploi des méthodes linguistiques et leur dissémination.

Taux horaire

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

32. L'ART DU VÉCU

Une série de consultations destinée à révéler les aspects de la vie du client qui pourraient servir à produire une expérience artistique.

Honoraires: \$108

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

33. COMMENT NE PAS DEVENIR LE CONJOINT D'UN ARTISTE

Comment prendre plaisir à des rapports intimes avec des artistes et en tirer le maximum d'agrément social et autre, sans être trop près pour son goût.

Honoraires: \$60

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

34. COMMENT PROFITER DE LA POLITIQUE

Comment l'artiste peut tirer avantage de la politique pour mettre en valeur son image de marque d'humaniste ardent et, de cette manière, donner à son œuvre le charisme qu'elle n'aurait pas autrement. Quand mettre un frein à la politique et se mettre à gagner de l'argent.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

35. SE REMETTRE À L'ART — À L'INTENTION DES ARTISTES

Comment donner l'impression de se remettre sérieusement à l'art en imposant aux œuvres une qualité de «fait à la main». Le MMA examinera votre travail actuel et déterminera quelles sont les possibilités de vous remettre à l'ouvrage sans déprécier la valeur intrinsèque de vos œuvres antérieures. Comment l'art démodé et fait à la main peut prendre une apparence d'avant-garde en y ajoutant une phrase ou deux à la présentation, laissant entendre l'existence d'un système sous-jacent.

Honoraires: \$144

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

36. LA SUCCESSION DE L'ARTISTE — À L'INTENTION DES MARCHANDS

Une évaluation approfondie des perspectives de valorisation, sur les dix prochaines années, des œuvres de l'artiste décédé. Comment choisir le moment propice pour mettre ces œuvres en vente et déterminer le nombre d'œuvres à écouler. Comment solliciter l'appui d'autres artistes pour soigner la réputation de l'artiste défunt, et augmenter ainsi les prix de vente.

Honoraires: \$360

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

30. COOKING COURSES FOR EX-PAINTERS

A popular activity amongst ex-painters is our gourmet cooking course. Muck around in materials similar in texture to paint and canvas, but under our expert guidance produce delicious meals that will delight your every guest.

Fee - \$72

925-0447 for appt

31. LANGUAGE SERVICE FOR LANGUAGE ARTISTS

A special for art and language artists. Learn all the ways to prevent your art and language theories from becoming after art objects. Uses and dissemination of language methods taught.

Fee per hour

925-0447 for appt

32. LIFE ART

A series of consultations, the purpose of which is to discover what aspects of the client's life may be used to induce art experience.

Fee - \$108

925-0447 for appt

33. HOW TO AVOID BECOMING AN ARTIST'S SPOUSE

How to enjoy close relationships with artists for maximum social and other pleasures without getting too close for comfort.

Fee - \$60

925-0447 for appt

34. HOW TO USE POLITICS

How artists can use politics to develop their image as concerned humanists and thereby add a charisma factor to their work. When to stop being political and get down to making money.

Fee - \$36

925-0447 for appt

35. GETTING BACK TO ART - FOR ARTISTS

How to appear to be getting back to serious art by imposing a handmade quality to your work. Mott Art will look at your present work and make an assessment of the possibilities for you to bring back the hand to your work without destroying the intrinsic value of your previous work. Ways in which old-fashioned, handmade art can be made to appear avant-garde by adding one or 2 sentences on the face of the work implying a system.

Fee - \$144

925-0447 for appt

36. ARTISTS' ESTATES - FOR DEALERS

A complete assessment of the potential for price appreciation in a dead artist's work over the period of the next 10 years. When you should release these works and how many. How to engage the sympathy of other artists in developing the dead artist's reputation and thereby increasing his prices.

Fee - \$360

925-0447 for appt

37. SERVICE D'ENQUÊTE

Le MMA fera des enquêtes sur les œuvres d'art qui sont perdues, les maris ou les femmes portés disparus, les suicides, les dommages subis par les musées, les éditions pirates d'épreuves ou de bandes magnéto-

scopiques, etc.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

38. SERVICE DE DÉCORATION INTERIEURE

Un membre du personnel du MMA vous rendra visite chez vous et exposera à grands traits un projet de changement du décor de votre foyer. Pour des honoraires légèrement plus élevés, nous entreprendrons aussi de surveiller l'ensemble des travaux.

Honoraires: \$108

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

39. SERVICE D'ACHAT DE PLAISIR

Nous ferons une étude soignée des penchants artistiques antérieurs du client et lui donnerons des conseils sur les objets et les choses convenables à acheter pour satisfaire un penchant de l'après-art.

Honoraires: \$78

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

40. SERVICES PENDANT LA PÉRIODE DE L'APRÈS-ART — À L'INTENTION DES ARTISTES DE LA TERRE

Des directives sur les jardins de rocaille et le paysagisme de jardin. Apprenez comment recréer pour les locataires en appartement les célèbres jardins *bonsai*.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

41. COMMENT DEVENIR L'ÉPOUSE D'UN ARTISTE

Un aperçu général de comportement susceptible de plaire au genre artiste. Où faire la connaissance d'artistes, comment les retenir, comment les faire faire la demande en mariage.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

42. SOYEZ HEUREUX — À L'INTENTION DES MARCHANDS D'ART

Comment surmonter le désir de vendre des objets d'art. A quel cours de recyclage devriez-vous vous inscrire pour vous épanouir et trouver le respect de soi? Comment faire maintenant ce que vous voulez, avant de vieillir en vendant de l'art.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

43. ARTISTES — COMMENT SE CHARGER DES ÉDITEURS D'OUVRAGES ARTISTIQUES

Une analyse de tout contrat passé entre un artiste et un éditeur de livres ou de gravures. Conseils donnés avant la signature de contrats. Quand autoriser l'emploi gratuit de photos. Quand montrer peu d'empressement jusqu'à ce qu'on vous donne de l'argent.

Honoraires: \$24

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

44. FINANCEMENT DU CINÉMA

Comment éveiller l'intérêt de bailleurs de fonds éventuels qui appuieraient la production des films que vous désirez réaliser, mais qui sont au-dessus de vos moyens.

Honoraires: \$24

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

37. INVESTIGATION SERVICE

Museum of Mott Art will investigate whereabouts of lost works of art, missing husbands or wives, suicides, museum damages, pirated prints or videotapes, etc.

Fee per job

925-0447 for appt

38. HOME DECORATING SERVICE

A Mott Art staff member will visit your home and outline a plan for re-decoration. We will also undertake to oversee the entire re-decorating at a slightly higher fee.

Fee - \$108

925-0447 for appt

39. PLEASURE PURCHASE SERVICE

A careful study of the client's previous taste in art will be made and advice given on the correct objects and things to be purchased to satisfy an after art taste.

Fee - \$78

925-0447 for appt

40. AFTER ART SERVICES FOR EARTH ARTISTS

Instructions in garden landscaping and rock gardens. Learn how to create the famous *bonsai* gardens for apartment dwellers.

Fee - \$36

925-0447 for appt

41. HOW TO BECOME AN ARTIST'S SPOUSE

A general outline on behaviour attractive to artistic types. Where to meet them, how to hold on to them and how to get them to pop the question.

Fee - \$36

925-0447 for appt

42. BE HAPPY - FOR ART DEALERS

How to overcome the desire to sell art objects. Which retraining programme should you enter to obtain personal satisfaction and emotional self-appreciation? How to do what you want to do now before you grow old selling art.

Fee - \$36

925-0447 for appt

43. ARTISTS - HOW TO DEAL WITH ART PUBLISHERS

Analysis of any contract between artist and print or book publisher. Advice prior to signing of contracts. When to allow photos to be used free. When to hold back until you get money.

Fee - \$24

925-0447 for appt

44. MOVIE MONEY

How to interest possible sponsors in supporting production of movies you wish to make, but are beyond your pocketbook.

Fee - \$24

925-0447 for appt

45. COMMENT ADHÉRER À UN MOUVEMENT ARTISTIQUE ET STIMULER VOS VENTES — À L'INTENTION DES ARTISTES

Le MMA examinera votre travail actuel et définira au moins trois secteurs éventuels de développement qui feraient la liaison entre votre style actuel et un mouvement artistique en cours qui est à la mode, en vue d'accroître la facilité d'écoulement de vos œuvres.

Honoraires: \$120

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

46. OFFRE SPÉCIALE POUR MÉNAGER LA VUE

Une liste détaillée des choses à ne pas regarder pendant l'année à venir, adaptée aux besoins du particulier.

Honoraires: \$12

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

47. ARTISTES NOIRS

Comment employer votre appartenance à la race noire pour en tirer profit et avoir du succès. Comment faire pression sur les musées et les marchands d'art pour qu'ils exposent vos œuvres parce que vous êtes noir. Comment susciter des sentiments de culpabilité chez les critiques pour qu'ils écrivent au sujet de vos œuvres. Comment choisir le moment où proclamer que vous êtes victime de préjugés parce qu'on ne vous a pas inclus dans une exposition.

Honoraires: \$24

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

48. SOYEZ HEUREUX — À L'INTENTION DES CRITIQUES D'ART

Comment cesser d'écrire sur l'art et commencer à écrire sur vous-même. Comment devenir vous-même artiste pour que vous puissiez faire activer les choses. Comment vous libérer du besoin de créer une littérature de l'art, tout en menant une vie heureuse et joyeuse.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

49. SERVICE DE REPRODUCTION

Le MMA fournira une reproduction de n'importe quelle toile, sculpture ou œuvre conceptuelle, soit dans la même matière que l'original soit dans les matières et les couleurs choisies par le client.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

50. COMMENT AVOIR L'AIR D'UN ARTISTE PENDANT LA PÉRIODE DE L'APRÈS-ART

Un cours intensif d'une durée d'un mois, consacré aux façons de se comporter pour se faire remarquer dans la foule culturelle. Des petites choses qui vous donneront une allure de bien-pensant tout en étant un peu contrariant et très artistique.

Honoraires: \$720

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

45. HOW TO JOIN AN ART MOVEMENT AND INCREASE YOUR SALES - FOR ARTISTS

Mott Art will examine your present work and define at least 3 possible areas of development that would collate your present style towards an on-going popular movement in art, thereby increasing the salability of your work.

Fee - \$120

925-0447 for appt

46. HOW TO JOIN AN ART MOV46. SIGHT SAVER SPECIAL

A comprehensive list of what not to look at for the next year, tailored to the needs of the individual.

Fee - \$12

925-0447 for appt

47. BLACK ARTISTS

How to use your race for success and profit. How to bring pressure on museums and art dealers to show your work because you're black. How to develop guilt feelings in critics so that they will write about your work. When you should scream "prejudice" if you are not included in a show.

Fee - \$24

925-0446 for appt

48. BE HAPPY - FOR ART CRITICS

How to stop writing about art and start writing about yourself. How to become an artist yourself so that you can get the job done. How to free yourself from the necessity to create art literature and still live a happy and joyful life.

Fee - \$36

925-0447 for appt

49. COPYING SERVICE

Mott Art will supply a copy of any painting or sculpture or conceptual work either in the same materials as the original or in new materials and colours according to the client's choice.

Fee per job

925-0447 for appt

50. HOW TO APPEAR TO BE AN ARTIST AFTER ART

A one-month crash course on behaviours that will make you appear to stand out from the rest of the culture crowd. Little ways you can appear to be socially-minded yet slightly perverse and very artistic.

Fee - \$720

925-0447 for appt

51. LES ÉTUDES PENDANT LA PÉRIODE DE L'APRÈS-ART — À L'INTENTION DES ENSEIGNANTS

Quels sont les programmes à éviter parce qu'ils risquent de dévoiler qu'on n'a plus besoin de vous? Comment rester au courant des dernières tendances de l'art à New York. Comment convaincre les étudiants de la faible importance de l'art et leur apprendre que l'on étudie l'art seulement pour se cultiver. Comment maintenir une position selon laquelle l'art n'est qu'un mythe aspécifique qui, en fait, ne peut être enseigné, ce qui fait éluder la question: «Qu'est-ce que l'art?» Comment empêcher les intrus d'entrer dans la profession en les contraignant à passer leur doctorat, ce qui augmente les potentialités de salaire en réduisant l'offre sur le marché.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

52. STYLES ARTISTIQUES

Sur demande, le MMA mettra au point un style post-art spécial dans notre laboratoire de recherche et de développement. Ces styles seront tous tenus strictement confidentiels et seront la propriété exclusive de l'acheteur du style.

Honoraires: \$240

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

53. SOYEZ HEUREUX — À L'INTENTION DES ARTISTES

Comment vous libérer de la nécessité de faire de l'art, tout en gardant un niveau élevé d'équilibre émotif.

Honoraires: \$36

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

54. SERVICE DE RESTAURATION DES ŒUVRES D'ART

Les tableaux qui ont l'air moribonds peuvent être ranimés dans notre unité de soins artistiques intensifs.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

55. FOURNITURES POUR L'ARTISTE D'ORDINATEUR

Où vous pouvez acheter du temps machine. Comment louer un terminal télex. Une liste fabricants de logiciel sur commande. Où se renseigner sur la programmation d'ordinateur.

Honoraires: \$30

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

56. SERVICE D'ESPIONNAGE

Si vous voulez savoir sur quoi travaillent d'autres artistes, vu que l'art est mort, mais que vous n'avez pas accès à leurs studios, passez-nous un coup de fil et nous obtiendrons pour vous des renseignements, y compris des photographies, des croquis et d'autres documents pertinents et fiables.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

57. SERVICE PHOTOGRAPHIQUE

Photographies de tout objet, en noir et blanc, diapositives en couleur, épreuves glacées.

Taux déterminé en fonction de la mission.

Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

51. AFTER ART EDUCATION FOR TEACHERS

What programmes would expose your redundancy and thereby should be avoided. How to keep up on current art trends in NY. How to convince students that art is not important and that the purpose of being an art student is merely to become a better person. How to maintain a position of art as a mythical non-specific, which in reality cannot be taught so as to avoid the question, "What is art?" How to keep outsiders out of the profession by making it imperative for them to get PhD's, thereby increasing your own earning potential through demand.

Fee - \$36

925-0447 for appt

52. ART STYLES

Mott Art will develop a special post-art style in our R & D Lab upon request. All such styles will be treated as strictly confidential and shall become the sole property of the purchaser of that style.

Fee - \$240

925-0447 for appt

53. BE HAPPY - FOR ARTISTS

How to free yourself from the necessity to make art and still enjoy a high level of emotional stability.

Fee - \$36

925-0447 for appt

54. ART RESTORATION SERVICE

Paintings that look as though they're dying can be brought back to life at our re-artifying intensive care unit.

Fee per job

925-0447 for appt

55. ART SUPPLIES FOR COMPUTER ARTISTS

Where you can buy computer time. How to rent a telex terminal. List of producers of custom-made software. Where to learn about programming for computers.

Fee - \$30

925-0447 for appt

56. SPYING SERVICE

If you would like to know what other artists are working on since art is dead, but don't have access to their studios, give us a call and we will find out for you, including photographs, sketches, and other pertinent and reliable documents.

Fee per job.

925-9447 for appt

57. PHOTOGRAPHIC SERVICE

Any object photographed in black and white, colour slides or glossy photographs.

Fee per job

925-0447 for appt

58. FOURNITURES ARTISTIQUES POUR LES CINÉASTES
Où acheter de la pellicule au meilleur marché. Les laboratoires qui font le meilleur traitement. Comment obtenir, dans différents endroits, des conditions de crédit vous permettant de prendre en location du matériel lourd sans verser de cautionnement. Comment acheter des bandes magnétoscopiques à deux tiers du prix de détail. Comment acheter, à l'extérieur des États-Unis, de la pellicule Kodachrome deux fois moins chère qu'aux États-Unis. Honoraires: \$36
Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

59. PRÉPARATIFS POUR DES VOYAGES
Les artistes, les marchands, le personnel des musées, et al. peuvent faire organiser des voyages complets, à l'intérieur du pays comme à l'étranger, y compris la navette entre le studio et Kunsthalle. Honoraires: \$30
Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

60. COMMENT SURVIVRE À LA VIE DE L'ÉTUDIANT DES BEAUX-ARTS PENDANT LA PÉRIODE DE L'APRÈS-ART
Une liste des universités et des écoles des beaux-arts qui feront le moins de pression sur vous pour que vous produisiez de l'art. Une liste de professeurs d'université qui s'y perdent dans l'art et qui accepteront, pour cette raison, tout ce que vous pourriez produire. Comment vous amuser au plus haut degré pendant vos quatre années d'études tout en évitant les ennuis artistiques. Apprenez à trouver du plaisir à perdre votre temps jusqu'à ce que vous compreniez ce que vous voulez vraiment faire de votre vie. Honoraires: \$36
Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

61. SERVICE DE CATALOGUAGE
Nous cataloguerons toutes les œuvres d'art, les photographies, etc. Pourquoi pas faire rédiger par le MMA l'introduction à votre prochaine exposition? Cela lui donnerait un peu plus l'allure de l'art. Honoraires: \$150
Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

62. APPELLATIONS
L'équipe des concepteurs-rédacteurs du MMA produira, sur demande, des appellations pour les artistes, les critiques, les galeries d'art. Ces appellations deviendront une marque de commerce ou un moyen d'identification de l'acheteur et seront soumises à toutes les lois pertinentes. Honoraires: \$180
Pour prendre rendez-vous, composer le 925-0447

Traduction par André Moreau

58. ART SUPPLIES FOR FILMMAKERS
Where to buy film at lowest cost. Which labs do the best job of processing. How to establish credit at various places so that large equipment may be rented without deposits. How to buy videotape for 2/3 of the retail price. How to buy Kodachrome movie film in foreign countries for 1/2 the price in the U.S. Fee - \$36
925-0447 for appt

59. TRAVEL ARRANGEMENTS
Artists, dealers, museum personnel, etc. may have complete trips arranged, domestic or foreign, from studio to Kunsthalle and back. Fee - \$30
925-0447 for appt

60. HOW TO SURVIVE BEING AN ART STUDENT AFTER ART
A list of universities and art schools which will put the least pressure upon you to produce art. A list of college professors who are confused about art, and therefore, will accept anything you do. How to get the most fun out of your 4 years and avoid any art problem. Learn to enjoy wasting your time until you realise what you really want to do with your life. Fee - \$36
925-0447 for appt

61. CATALOGUING SERVICE
We will catalog all art works, photographs, etc. Why not have Museum of Mott Art write the introduction for your next show to make it seem more like art? Fee - \$150
925-0447 for appt

62. NAMES
Mott Art's team of copy writers will produce names for artists, critics and galleries upon request. These names shall become the trademark or means of identification of the purchaser and shall be subject to all covering legal statute. Fee - \$180
925-0447 for appt



LA SALLE DE JEUX DE LES LEVINE

Ce qui compte, ce n'est ni de perdre ni de gagner, mais de bien jouer.

Cette Salle de Jeux est une galerie d'art. Les Levine a transformé la galerie M.L. D'Arc en Salle de Jeux pour mettre en évidence la réalité de la comédie humaine qui se joue dans les galeries. Le «truc pour gagner» des galeries d'art actuelles ne diffère sans doute guère du «truc» de n'importe quelle petite entreprise américaine. Les artistes qui se préparent chacun à son exposition solo, en essayant de mieux se concentrer, de perfectionner son minutage, de se resserrer les muscles du ventre, enfin de se démontrer qu'ici, cette fois, ça va marcher: ceux-là pourront gagner avec un total de 20 000.

Question: La politique de l'art est-elle plus gentille que la politique tout court?

Réponse: La politique d'une société quelconque définit toujours la nature des activités artistiques tolérées au sein de cette société.

En transformant une galerie en salle de jeux, Levine affirme «certains parleront de Punk Art. Moi, j'appelle ça jouer le jeu.»

M.L. D'Arc Gallery, Ltd.,
New York,
Fév. - mars 1977

Traduction par Daphné Beauroy

LES LEVINE'S GAME ROOM

It's not whether you win or lose that counts, it's how you play the game.

This Game Room is an art gallery. Les Levine has transformed the M.L. D'Arc Gallery into a Game Room to exaggerate the reality that life games are played in art galleries. The game plan of art galleries today is probably no different than the game plan of any other small American business. The artist-players getting ready for their first one-man shows try to sharpen up their concentration, improve their timing, tighten up their stomach muscles and prove to themselves there's something they can do right. They can win and score 20,000.

Question: Are the politics of art nicer than politics?

Answer: The politics of a society always define the nature of art activities permissible within that society.

In changing an art gallery into a Game Room, Levine states, "Some people may call this Punk Art. I just call it Playing the Game."

M.L. D'Arc Gallery, Ltd.
New York
Feb. - Mar. 1977

Prière de cocher en-dessous de la rubrique OUI ou NON. Répondre à toutes les questions et retourner le bulletin à: Museum of Mott Art Inc.

- | OUI | NON |
|--|-----|
| 1. Etes-vous venu dans le but de gagner? | |
| 2. Vous voyez-vous en gagnant plutôt qu'en perdant? | |
| 3. Lors de compétitions, êtes-vous d'habitude pour le perdant? | |
| 4. Si vous gagnez, vous sentez-vous supérieur? | |
| 5. En perdant, vous sentez-vous inférieur? | |
| 6. Croyez-vous que jouer c'est ce qu'on fait quand on ne sait quoi faire d'autre? | |
| 7. Pensez-vous que le jeu est truqué...à votre désavantage? | |
| 8. Croyez-vous pouvoir vaincre le système? | |
| 9. La réussite entre-t-elle en jeu pour ce qui est de gagner ou de perdre? | |
| 10. La compétition vous permet-elle de mieux vous juger? | |
| 11. Jouer est-ce une façon de vous définir politiquement? | |
| 12. En amour, s'agit-il de gagner, ou de perdre? | |
| 13. Perdre augmente-t-il votre désir de compagnie? | |
| 14. Le fait de gagner met-il en doute votre intégrité? | |
| 15. Si vous avez perdu, est-ce par manque de tactique? | |
| 16. D'ici 20 ans, serez-vous parmi les gagnants de votre «bande»? | |
| 17. En perdant, vous sentez-vous blessé? | |
| 18. Vos parents sont-ils des gagnants? | |
| 19. Vos professeurs sont-ils des gagnants? | |
| 20. D'après vous, y a-t-il accoutumance au jeu? | |
| 21. Gagner est-ce une façon «d'en montrer» à l'adversaire? | |
| 22. Est-il vrai que cette société produit plus de perdants que de gagnants? | |
| 23. A votre avis, l'American way of life, est-ce le style qui gagne? | |
| 24. La pornographie existe-t-elle pour bercer les perdants? | |
| 25. L'un des buts du système éducatif serait-il de vous former à l'acceptation de l'état de perdant? | |
| 26. L'art existe-t-il en pure perte? | |
| 27. Selon vous, les universitaires tentent-ils de faire des artistes des perdants en limitant le budget du département à un niveau plus bas que celui des autres départements? | |
| 28. Si une création ne se vend pas, en vaut-elle tout de même la peine? | |
| 29. Une salle de jeux est-ce plus utile qu'une galerie? | |
| 30. Pensez-vous que le jeu vous offre une expérience plus essentielle que celle d'une galerie d'art? | |

Please check YES or NO on all questions and return to: Museum of Mott Art, Inc.

- | YES | NO |
|--|----|
| 1. Did you come here to win? | |
| 2. Do you think of yourself more as a winner than a loser? | |
| 3. In contests do you more often favour the underdog? | |
| 4. Do you think that winning makes you think that you're a better person? | |
| 5. Do you think that losing makes you feel inferior? | |
| 6. Do you think that playing games is a substitute for not knowing what to do? | |
| 7. Do you think the game is rigged against you? | |
| 8. Do you think you can beat the system? | |
| 9. Is being successful part of a concept of winning or losing? | |
| 10. Does competition improve your assessment of yourself? | |
| 11. Is playing games a matter of personal politics? | |
| 12. In sexual relationships do you think there's a win-lose proposition? | |
| 13. Does losing increase your desire to be with others? | |
| 14. Do you think winning says anything about your honesty? | |
| 15. Does losing imply a lack of strategy on your part? | |
| 16. Do you think you will be one of the people in your group who will seem to be a winner 20 years from now? | |
| 17. Are your personal feelings hurt when you lose? | |
| 18. Do you think your parents are winners? | |
| 19. Do you think your teachers are winners? | |
| 20. Do you think games are addictive? | |
| 21. Is winning a way of putting other people down? | |
| 22. Does this society purposely produce more losers than winners? | |
| 23. Do you think the American way of life is winning? | |
| 24. Do you think the purpose of pornography is to pacify losers? | |
| 25. Do you think that one purpose of the educational system is to train you to accept being a loser? | |
| 26. Do you think that art is a losing proposition? | |
| 27. Do you think academics try to make artists losers by keeping art departments on budget lower than other departments? | |
| 28. Do you think something creative is a loss if it doesn't sell? | |
| 29. Do you think a game room is more useful than an art gallery? | |
| 30. Do you think that playing games provides you with an experience more essential to your existence than an art gallery does? | |

Glenn Lewis
GREAT WALL OF 1984



Glenn Lewis, *The Great Wall of 1984*, 1973
La Bibliothèque Nationale de la Science / National Science Library, Ottawa

MICROCOSME DE PLEXIGLAS

La murale de Glenn Lewis présente ceci de particulier qu'elle rassemble, à l'intérieur de ses 365 blocs de plexiglas, objets d'usage courant, œuvres d'art miniature, reproductions, assemblages divers, etc., que l'auteur a recueillis auprès d'autant de personnes à travers le monde. Ce microcosme s'est formé à partir du choix que chaque expéditeur effectuait entre les années 1620 et 1984 (correspondant au nombre de blocs), chacun motivant son choix par quelque raison personnelle, celle-ci se voyant manifestée le plus souvent par l'objet envoyé. Chacun était libre de se référer au passé, au présent ou à l'avenir dans l'expression de ses joies, de ses aspirations, de ses réalisations. Le résultat de l'ensemble prend des aspects parfois inquiétants, souvent amusants, toujours intéressants.

Le souhait de l'architecte, celui d'un art intégré au lieu et à l'architecture même, tout en offrant une qualité esthétique incontestable, a, si l'on se fie aux réactions, été remarquablement réalisé.

The Great Wall of 1984 (1973) fut commandé par la Bibliothèque Nationale de la Science à Ottawa dans le cadre du programme fédérale du un pour cent (qui consacre 1% du budget de la construction à l'intégration d'œuvres d'art à l'architecture). Le «microcosme» comme musée.

SEE-THROUGH TIME CAPSULES

Vancouver artist Glenn Lewis has assembled a wall mural by collecting memorabilia, information and art-works in 365 plexiglass boxes. The contents of the transparent acrylic boxes (each about 9" x 10" x 8") encourage viewers to peer in and see intriguing and fascinating items representing the past, present and future. There are twelve rows of colourful compartments occupying a space 25 feet long and 9 feet high.

The artist numbered the boxes by years (commencing with 1620 and ending with the year 1984). He advertised his project through a network of artists and asked them to fill a "safety-deposit box." Some chose their birth year, others a significant year or number for them; however, the boxes are not labeled as such, beyond that they commence at 1620 and end at 1984. Some contributors created smaller versions of their well-known works, others contributed small collections of imagery or memorabilia.

The Great Wall of 1984 (1973) was commissioned for the National Science Library in Ottawa as part of a federal policy allocating one percent of building construction costs to the integration of works of art into the architectural fabric. The "time capsule" as museum.

George Maciunas

FLUXUS (SON ÉVOLUTION HISTORIQUE ET SES RELATIONS
AVEC LES MOUVEMENTS D'AVANT-GARDE)

FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP
TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)

FLUXUS (ITS HISTORICAL DEVELOPMENT AND RELATIONSHIP TO AVANT-GARDE MOVEMENTS)

Today it is fashionable among the avant-garde and the pretending avant-garde to broaden and obscure the definition of fine arts to some ambiguous realm that includes practically everything. Such broad-mindedness although very convenient in shortcutting all analytical thought, has nevertheless the disadvantage of also shortcutting the semantics and thus communication through words. Elimination of borders makes art nonexistent as an entity, since it is an opposite or the existence of a non-art that defines art as an entity.

Since fluxus activities occur at the border or even beyond the border of art, it is of utmost importance to the comprehension of fluxus and its development, that this borderline be rationally defined.

Diagram no.1 attempts at such a definition by the process of eliminating categories not believed to be within the realm of fine arts by people active in these categories.

DEFINITION OF ART DERIVED FROM SEMANTICS AND APPLICABLE TO ALL PAST AND PRESENT EXAMPLES.

(definition follows the process of elimination, from broad categories to narrow category)

	INCLUDE	ELIMINATE
1. ARTIFICIAL:	all human creation	natural events, objects, sub or un-conscious human acts, (dreams, sleep, death)
2. NONFUNCTIONAL: LEISURE	non essential to survival non essential to material progress games, jokes, sports, fine arts.*	production of food, housing, utilities, transportation, maintenance of health, security. science and technology, crafts. education, documentation, communication (language)
3. CULTURAL	all with pretence to significance, profundity, seriousness, greatness, inspiration, elevation of mind, institutional value, exclusiveness. FINE ARTS** only. literary, plastic, musical, kinetic.	games, jokes, gags, sports,

* Past history shows that the less people have leisure, the less their concern for all these leisure activities. Note the activities in games, sports and fine arts among aristocrats versus coal miners.

** Dictionary definition of fine arts: "art which is concerned with the creation of objects of imagination and taste for their own sake and without relation to the utility of the object produced."

Since the historical development of fluxus and related movements are not linear as a chronological commentary would be, but rather planometrical, a diagram would describe the development and relationships more efficiently.

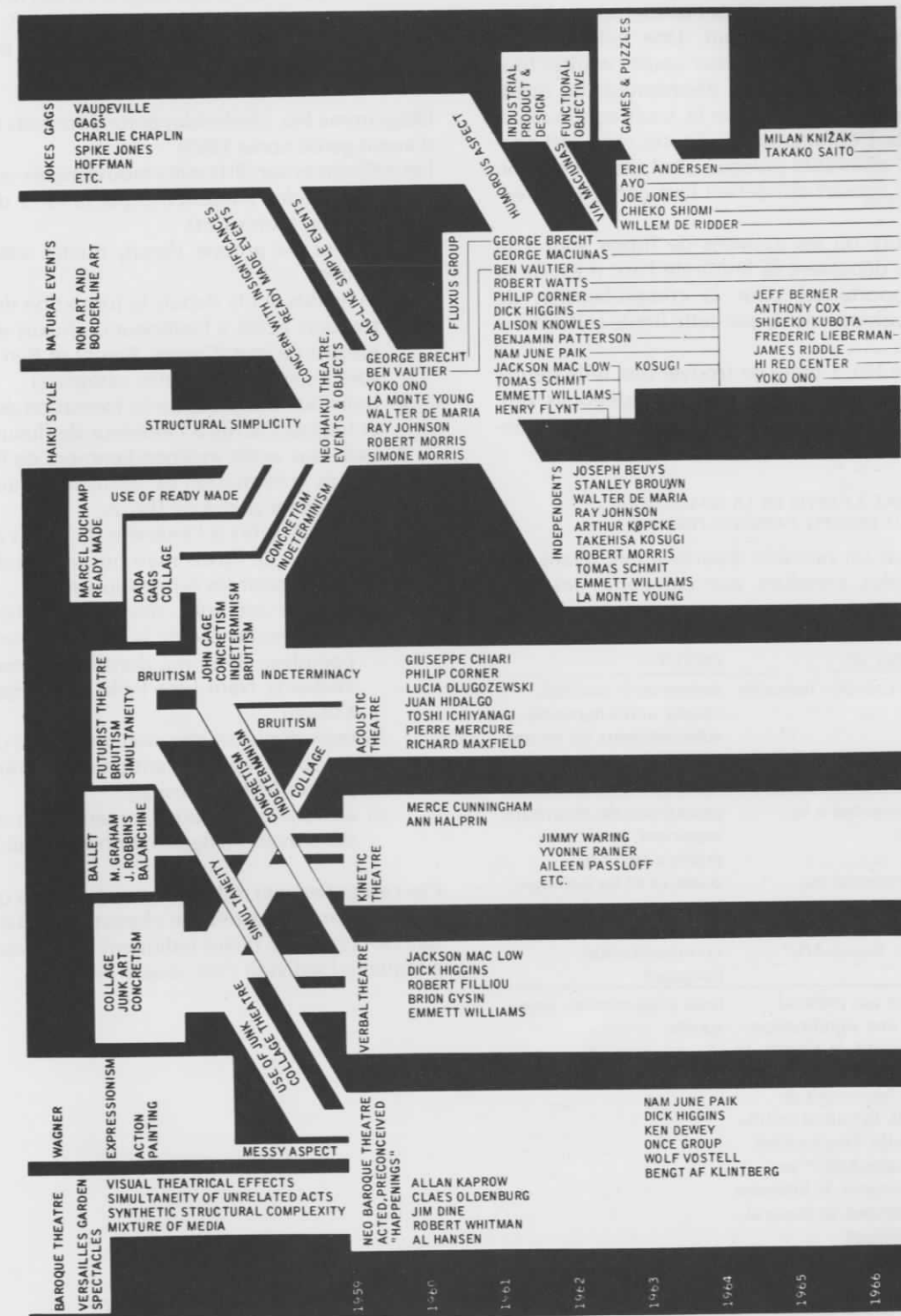
Diagram no.2 (relationships of various post-1959 avant-garde movements)

Influences upon various movements is indicated by the source of influence and the strength of influence (varying thicknesses of connecting links).

Within fluxus group there are 4 categories indicated:

- 1) individuals active in similar activities prior to formation of fluxus collective, then becoming active within fluxus and still active up to the present day, (only George Brecht and Ben Vautier fill this category);
- 2) individuals active since the formation of fluxus and still active within fluxus;
- 3) individuals active independently of fluxus since the formation of fluxus, but presently within fluxus;
- 4) individuals active within fluxus since the formation of fluxus but having since then detached themselves on following motivations:
 - a) anticollective attitude, excessive individualism, desire for personal glory, prima dona complex (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi),
 - b) opportunism, joining rival groups offering greater publicity (Paik, Kosugi,
 - c) competitive attitude, forming rival operations (Higgins, Knowles, Paik).

These categories are indicated by lines leading in or out of each name. Lines leading away from the fluxus column indicate the approximate date such individuals detached themselves from fluxus.



C'est la mode aujourd'hui, pour ce qui est d'avant-garde ou qui se prétend d'avant-garde, d'élargir et d'obscurcir la définition des Beaux-Arts pour créer un domaine ambigu qui comprend pratiquement tout. Une telle largesse d'esprit, bien que très pratique pour court-circuiter tout esprit d'analyse, a néanmoins le désavantage de court-circuiter aussi la sémantique et, par là, toute communication par les mots. L'élimination de limites rend l'art non-existant en tant qu'entité, puisque c'est un opposé, ou l'existence, d'un non-art qui définit l'art comme une entité.

Dans la mesure où les activités de fluxus sont à la limite ou même dépassent la limite de l'art, il est de la plus grande importance, pour la compréhension de fluxus et son développement, que cette limite soit définie rationnellement.

Le diagramme No. 1 tente de trouver une telle définition par le procédé d'élimination des catégories qui, selon les gens qui y travaillent, ne font pas partie du domaine des Beaux-Arts.

DÉFINITION DE L'ART À PARTIR DE LA SÉMANTIQUE
APPLICABLE À TOUT EXEMPLE PASSÉ OU PRÉSENT

(La définition suit un procédé d'élimination, allant des catégories les plus étendues aux catégories les plus restreintes.)

	COMPREND	EXCLUT
1. artificiel	toute création humaine	événements naturels, objets, actes humains subconscients ou inconscients (rêves, sommeil, mort)
2. non fonctionnel: survie loisirs	non essentiel à la survie	production de nourriture, logement, services publics, sécurité
	non essentiel au progrès matériel jeux, plaisanteries, sports, Beaux-Arts*	sciences et technologie, travaux manuels, éducation, documentation, communication (langage)
3. culturel	tout ce qui prétend avoir une signification, le profond, le sérieux, la grandeur, l'inspiration, l'enrichissement de l'esprit, la valeur institutionnelle, l'exclusivité, les Beaux-Arts** exclusivement, le littéraire, le plastique, le musical, le cinématique.	jeux, plaisanteries, gags, sports

*L'histoire démontre que, moins les gens ont de loisirs, moins ils sont intéressés par ce genre d'activité. A remarquer, la participation dans les jeux, les sports et les Beaux-Arts de l'aristocratie comparée à celle des mineurs de charbon.

**Beaux-Arts, définition du dictionnaire: « Art qui se préoccupe de créer des objets qui sont le produit de l'imagination et du goût, pour leur propre valeur, sans relation avec l'utilité de l'objet produit. »

Puisque le développement historique de fluxus et d'autres mouvements connexes n'est pas linéaire comme un commentaire chronologique le serait, mais plutôt planométrique, un diagramme décrirait plus efficacement le développement et les relations.

Diagramme No. 2 (relations entre différents mouvements d'avant-garde après 1959)

Les influences sur différents mouvements sont indiquées par la source de l'influence et par la force de l'influence (liens plus ou moins fort).

A l'intérieur de groupe fluxus, quatre catégories sont mentionnées:

1. Individus actifs depuis la formation de fluxus, toujours actifs à l'intérieur de fluxus et actifs jusqu'à ce jour (George Brecht et Ben Vautier sont les seuls dans cette catégorie)
2. Individus actifs depuis la formation de fluxus et toujours actifs à l'intérieur de fluxus
3. Individus actifs indépendamment de fluxus depuis la formation de fluxus mais faisant maintenant partie de fluxus;
4. Individus actifs à l'intérieur de fluxus depuis la formation de fluxus mais qui se sont depuis détachés pour les raisons suivantes:
 - a) attitude anti-collective, individualisme excessif, recherche de la gloire personnelle, complexe de prima dona (Mac Low, Schmit, Williams, Nam June Paik, Dick Higgins, Kosugi)
 - b) opportunisme, décision de joindre des groupes rivaux offrant une plus grande publicité (Paik, Kosugi)
 - c) attitude compétitive, organisation d'opérations rivales (Higgins, Knowles, Paik)

Ces catégories sont indiquées par des lignes qui arrivent à chaque nom ou partent de chaque nom. Les lignes partant de la colonne fluxus indiquent la date approximative à laquelle l'individu s'est séparé de fluxus.

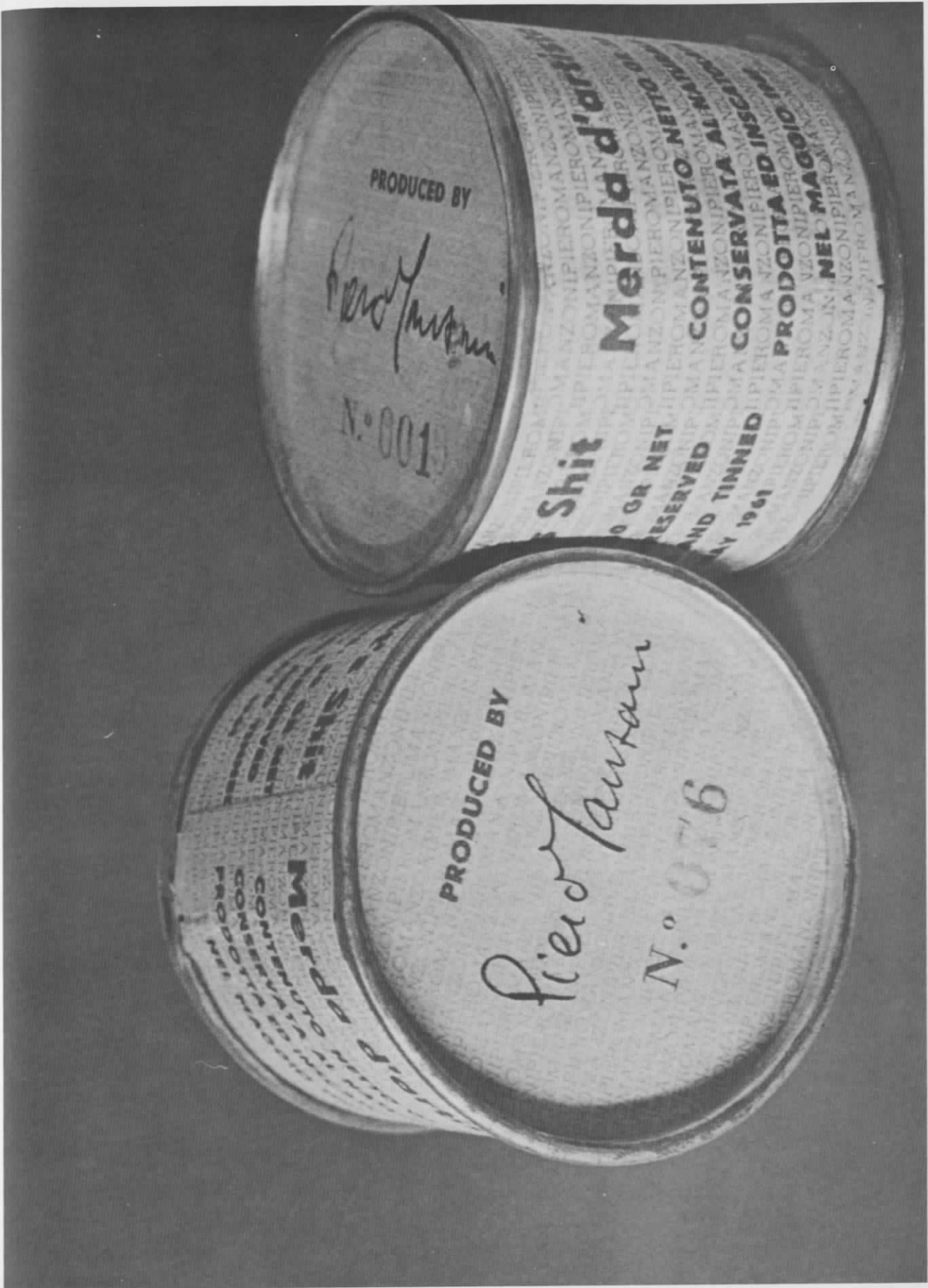
Piero Manzoni
MERDA D'ARTISTE

"En mai '61 j'ai produit et conservé 90 boîtes de Merda d'Artista (de 30 gr. chacune) sans préservatifs (made in Italy). Comme futur projet j'avais eu l'intention de produire des éprouvettes de Sangue d'Artista."

- Piero Manzoni

"In May of '61 I produced and canned 90 tins of Merda d'Artista (30 gr. each) without preservatives (made in Italy). As a forthcoming project I was intending to produce vials of Sangue d'Artista."

- Piero Manzoni



Museum of Conceptual Art

Le dialogue suivant est extrait de «Tom Marioni, Director of the Museum of Conceptual Art (MOCA), (directeur du Musée d'art conceptuel), San Francisco, en conversation avec C.E. Loeffler», *La Mamelie Magazine: Art Contemporary*, no. 4 (printemps 1976) pp. 3, 5-7, réimpression dans *Performance Anthology, Source Book for a Decade of California Performance Art*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1980 (Carl E. Loeffler, éditeur), p. 376:

CL: Peut-être pourrions-nous commencer par définir le Museum of Conceptual Art (Musée de l'art conceptuel)?
TM: Eh bien, je ne peux pas décrire ce qu'il est en ce moment étant donné qu'il est en quelque sorte en train de disparaître doucement. Je peux dire quelle était mon intention quand je l'ai commencé. Il s'agissait de faire un musée. Il ne s'agissait pas nécessairement de créer un espace artistique alternatif parce que dans ce cas, je ne l'aurais pas appelé un musée. Je voulais qu'il fasse partie de l'ordre établi dès le début parce que je faisais partie du monde des musées quand j'étais à l'école des Beaux-Arts de Cincinnati. J'ai travaillé au Musée des Beaux-Arts de Cincinnati comme assistant du conservateur de la galerie et du musée contemporains et de là vient mon intérêt pour le travail du musée.

Puis, bien plus tard, après avoir travaillé comme artiste pendant une dizaine d'années, j'ai eu l'occasion d'obtenir le poste de conservateur au Richmond Art Center (Centre artistique de Richmond) et cela a changé ma manière de voir les choses. Cela m'a donné une sorte de position sociale, bien plus qu'une situation privée, étant responsable de la présentation au public. Et cela a changé toute mon attitude. Après avoir passé deux ans à Richmond, j'ai décidé de commencer mon propre musée parce qu'il restait des choses que je ne pouvais pas faire à Richmond. J'avais pourtant fait des choses aventureuses et expérimentales mais je ne faisais pas de choses aussi extravagantes que je le souhaitais. Alors, j'ai créé mon

The following dialogue is excerpted from "Tom Marioni, Director of the Museum of Conceptual Art (MOCA), San Francisco, in conversation with C.E. Loeffler"; *La Mamelie Magazine: Art Contemporary*, no. 4, (Spring 1976) pp.3, 5-7, and reprinted in *Performance Anthology, Source Book for a Decade of California Performance Art*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1980 (Carl E. Loeffler, editor), p. 376:

CL: Maybe we can start from a point of defining the Museum of Conceptual Art.

TM: Well, I can't describe what it is now because it's in a phasing out kind of period. I can say what was my intention when I started it. It was to make a museum. It wasn't necessarily to make an alternative art space because I wouldn't have called it a museum if I wanted to make an alternative art space. I wanted it to be part of the establishment right from the beginning because I had come from working in museums when I was in art school in Cincinnati. I worked in the Cincinnati Art Museum as an assistant to the curator of the contemporary gallery and museum and that formed my interest in museum work. So then much later, after I had been an artist for ten years or so, I happened to get a job at Richmond Art Center as curator and that changed my whole outlook. It gave me a kind of social position, more so than a private one, like being concerned with getting things to the public. So it changed my whole attitude. After I was at Richmond for two years, I decided to start my own museum because there were things I couldn't do at Richmond. Even though I did some things that were adventurous, experimental, I still didn't do the things as far out as I wanted to, so I started my own space. Also, it looked as though I was going to get canned. So, in 1970, I started MOCA as a museum, and the reason I started it as a museum is because I was museum oriented. I was a museum person, so it was a

propre espace. Il semblait bien aussi qu'on allait me mettre à la porte. Donc, en 1970, j'ai commencé MOCA comme musée et la raison pour laquelle je l'ai commencé comme musée, c'est que j'avais un penchant pour les musées. Les musées me plaisaient, alors ça a été un musée d'actions plutôt qu'un musée d'objets. Ça, c'est la différence entre MOCA et les musées traditionnels. Mais, à la base, la définition d'un musée, c'est d'être un endroit où l'on conserve et préserve des œuvres, vous savez, des choses. Un musée a une collection. S'il n'y a pas de collection, ce n'est pas un musée, techniquement. Donc la collection consistait en une documentation que je n'ai jamais exposée. Mais la documentation était constituée de témoignages de l'activité artistique comme des films, des bandes vidéo et tout ça et, plus tard, j'ai déménagé de l'autre côté de la rue, là où nous sommes maintenant. J'étais là-bas, au 86 Third Street, de 70 à 72. Depuis ce temps-là, la collection comprend des reliques, des résidus d'actions qui ont eu lieu ici, des environnements construits dans cet espace, et des endroits utilisés comme espaces de représentation. Ainsi, la collection est constituée de choses qui font partie de l'architecture du bâtiment. De telle manière que les œuvres ne peuvent pas être déplacées. Quand le bâtiment sera détruit par l'Agence de redéveloppement (Redevelopment Agency), les œuvres d'art seront détruites elles aussi, vous savez, ainsi elles sont des œuvres d'art publiques. Elles sont réellement publiques parce qu'elles ne peuvent appartenir à personne, elles ne peuvent pas être déplacées. Elles vont être détruites.

Traduction par Gérard Bourlier

museum for actions instead of objects. That's the difference between MOCA and traditional museums. But basically the definition of a museum is a place that houses and preserves works, you know, things. It has a collection. If it doesn't have a collection, it isn't a museum technically. So the collection consisted of documentation which I never exhibited. But the documentation was records of art activity like documents, films, videotapes, and all that, and later I moved across the street to the space we're in right now. I was over there at 86 Third Street from '70 to '72. Since that time the collection has included relics, residues from actions taken place in here and environments built into the space, and places that were used as performing spaces. So that now the collection consists of things that have become a part of the architecture of the building. So that the works can't be moved. When the building gets torn down by the Redevelopment Agency the works of art will be destroyed too, you know, so they're public works of art. They're truly public because they can't be owned, they can't be moved. They're going to be destroyed.

N.E. Thing Co. Ltd.

N.E. THING CO. LTD. ENVIRONNEMENT À LA GALERIE
NATIONALE DU CANADA, OTTAWA, 4 JUIN - 6 JUILLET 1969

Cette exposition importante fut l'une des premières œuvres concernant l'environnement/représentation à reproduire un espace de manière à offrir un commentaire sur l'environnement. L'œuvre n'est pas une galerie vide, ni même une galerie fermée; c'est une parabole de l'espace de la galerie. L'œuvre est créée par son contexte et reflétée par lui.

Le premier étage de la galerie fut occupé par NETCO, pour rassembler les locaux et les produits de N.E. Thing Co, reflétant ainsi le fait que le bâtiment avait été construit pour être un édifice de bureaux. Des bureaux furent construits, du personnel engagé, des objets exposés. Tous les services de la compagnie furent représentés: des Choses furent créées, des sections VSI (Visual Sensitivity Information/ Information sensibles visuelles) choisies; on organisa des événements, des représentations, des conférences. Une galerie nationale était devenue l'entreprise d'une compagnie et l'effet visuel était celui d'un grand magasin.

En tant qu'artiste et président de N.E. Thing Co. Ltd, Iain Baxter se rendit tous les jours au bureau, poursuivant normalement des activités professionnelles à l'intérieur de l'environnement de la compagnie. Il rappelle plusieurs incidents de visiteurs arrivant à l'Exposition et ressortant pour chercher l'enseigne de la Galerie Nationale sur le bâtiment, ou pénétrant l'environnement et demandant «Où est l'exposition?» Un homme d'affaires s'approcha de lui pendant l'exposition pour demander où il devait s'adresser pour demander la permission de louer l'espace dans le futur. L'artiste répondit — Devenez artiste!

N.E. THING CO. LTD. ENVIRONMENT AT THE NATIONAL GALLERY OF
CANADA, OTTAWA, JUNE 4 - JULY 6, 1969

This exhibition was an important early environmental/performance work, duplicating a space in such a way as to comment on the environment. The piece is not an empty gallery, nor a closed gallery; it is a parable about gallery space. The work is created by and reflected in its context.

The first floor of the gallery was taken over by NETCO, to assemble the premises and products of N.E. Thing Co., reflecting the building's intended existence as an office complex. Offices were built, personnel hired, displays set up. All departments of the company were represented: Things were created; VSI (Visual Sensitivity Information) areas were designated; happenings, performances, and conferences were held. A national gallery was turned into a company venture, and the visual effect was that of a department store.

As artist and president of N.E. Thing Co. Ltd. Iain Baxter spent every day going to the office and carrying on normal business activities inside the company environment. He recounts several incidents of visitors coming into the exhibition and returning outside to look on the building for the National Gallery sign, or entering the environment and asking "Where is the exhibition?" One businessman approached him during the exhibition to enquire how he could obtain permission to rent the space in the future. The artist replied - Become an artist!



Claes Oldenburg

MOUSE MUSEUM
RAY GUN WING

Nous avons probablement tous, à une certaine époque de notre vie, collectionné des objets ordinaires: des cartes de joueurs de baseball que l'on obtenait en achetant du chewing-gum aux statuettes africaines, en passant par les objets art déco. Pour certaines personnes, ces collections n'ont pas de fin. Les artistes, qui préfèrent collectionner des images, tirent profit de leur manie de collectionneur pour conserver des archives visuelles pouvant servir de référence dans leur travail. Certains fragments ou objets ont même été incorporés dans des œuvres d'art.

A partir de 1911, les cubistes Braque et Picasso décident, dans leur recherche d'un certain équilibre entre l'art et la réalité, d'incorporer des fragments du monde extérieur dans leurs objets et figures à plans multiples. Ces signes, des caractères marqués au pochoir ou des facsimilés, par exemple, ne sont pas seulement utilisés comme indices pour rendre l'œuvre plus accessible, mais comme des éléments de la réalité n'étant pas soumis à la distortion picturale. Le désir de les peindre de la façon la plus fidèle et la plus concrète possible mène à l'insertion de véritables fragments.

Duchamp fait un pas de plus en déclarant œuvre d'art les objets trouvés eux-mêmes et en y apposant sa signature, par exemple: *Roue de bicyclette* de 1913 et *Porte-bouteilles* de 1914. Depuis ce temps, on retrouve une variété d'objets véritables et de matériaux divers utilisés comme éléments de composition dans les œuvres de nombreux artistes dont Schwitters, Rauschenberg, Johns, Tinguely, Spoerri et George Brecht. Il n'est pas si étonnant pour un artiste de collectionner les curiosités ou d'utiliser des objets réels dans son travail, mais ce qui est intéressant, c'est la façon dont le fragment, l'objet ou la

Collecting objects that surround us, whether they be bubble gum cards of baseball players, African statuettes or Art Deco, is an activity in which almost everyone indulges during some period in their life. For some people it never stops. Artists, who have a particular preference for the collecting of images, often put their collector's mania to use by keeping a sort of visual archive to which they can refer while making their own work. Actual fragments and objects can even become part of the work of art.

From 1911 on the cubists Braque and Picasso, in the search for a balance between art and reality, incorporate fragments from the outside world in their multiplanar objects and figures. These signs, such as stencilled characters and facsimile materials, are meant not only as clues which help to make the work more accessible, but also as elements of reality which are not subject to pictorial distortion. The wish to paint them as faithfully and as concretely as possible leads to the insertion of actual fragments.

Duchamp goes a step further by declaring the found objects themselves to be works of art and signing them, eg. the *Bicycle Wheel* of 1913 and the *Bottle Dryer* of 1914. Since then a variety of actual objects and materials are to be found as compositional elements in the works of many artists, among them Schwitters, Rauschenberg, Johns, Tinguely, Spoerri and George Brecht.

It is not so remarkable for an artist to have a collection of curios, or to use a real object as a part of his composition. What matters is how the fragment, object or collection, as found or transformed, fits into an

collection, tel que trouvé ou transformé, est incorporé à la forme ou l'idée autonome de l'artiste. Ce phénomène s'applique aussi aux objets altérés ou inaltérés que Claes Oldenburg collectionna au cours des années. En tant que matériel d'archives, certains ont été la source d'inspiration de grandes sculptures. Ils sont maintenant rassemblés dans des lieux conçus spécialement pour eux, le *Mouse Museum* et le *Ray Gun Wing*.

Comme les cubistes, et plus tard, Johns et Rauschenberg, Oldenburg s'intéresse aux liens entre la vie et l'art. Cet intérêt est évident dans la composition de chacune des collections ainsi que dans la forme du *Mouse Museum* et du *Ray Gun Wing*. Les deux bâtiments s'inspirent d'objets pratiques dont la forme a été influencée par leur fonction.

Le *Mouse Museum* emprunte sa forme au *Geometric Mouse*, aussi de Oldenburg, une combinaison d'une ancienne caméra de cinéma et d'une souris stéréotypée de dessins animés. L'ensemble qui en résulte est formé de deux cercles, d'un rectangle et d'une forme organique qui pourrait ressembler au nez d'une souris de dessins animés. La forme géométrique de base du *Ray Gun Wing* est l'angle droit, partie intégrante du véritable fusil à rayon. Dans les années trente, le fusil à rayon fait son apparition dans les bandes dessinées de sciences fiction telles *Flash Gordon* et *Buck Rogers* et récemment, dans les séries télévisées *Star Trek*, *Battlestar Galactica* et le film *Star Wars*. Le fusil à rayon se définit comme suit: une arme futuriste hypothétique projetant des rayons d'une nature inconnue qui tuent ou qui immobilisent. Le fusil à rayon de Oldenburg représente un emblème; il réapparaît à maintes reprises sous une forme ou une autre. Il tire, mais ne tue pas. Il existe un certain rapprochement entre la caméra et le fusil à rayon. Oldenburg s'en rend compte en 1960 lorsqu'il découpe une illustration de la première caméra de Marey qui a la forme d'un fusil et il s'en inspire plus tard pour sa performance intitulée *Fotodeath*. Susan Sontag écrit, à la page quatorze de son livre *On Photography* publié à New-York en 1973: «L'appareil photo tente de se rapprocher du fusil à rayon. Une annonce publicitaire cit: — La Yashica Electro-35 GT est l'appareil photo de l'ère spatiale qui fera le bonheur de votre famille. Faites d'excellentes photographies le jour ou la nuit. De façon automatique. Sans difficultés. Vous n'avez qu'à viser, faire la mise au point et clic...»

Les formes du *Mouse Museum* et du *Ray Gun Wing* s'inspirent respectivement de la caméra et du fusil à rayon, deux «machines fantastiques». Ce sont des objets fonctionnels composés de pièces mécaniques; c'est pourquoi il est facile de les transformer en bâtiments.

L'ambiance évoquée dans le *Mouse Museum* et le *Ray Gun Wing* se situe quelque part entre l'ambiance d'un petit panorama comme on en trouve dans les musées historiques ou technologiques et celle d'une vitrine de magasin ou de la scène d'un théâtre. Les bâtiments et leurs collections respectives constituent la représentation visuelle du concept du musée.

Ce n'est pas la première fois qu'un artiste construit un musée. Marcel Duchamp fut l'un des premiers à élaborer un projet de musée. En 1941, il termine sa *Boîte-en-Valise*, un musée portatif. En 1955, dans une entrevue avec

autonomous form/idea of the artist. This applies also to the altered and unaltered objects collected by Claes Oldenburg over the years. As archival material, some have served as sources for large sculptures. Now they are assembled in containers designed especially for them, the *Mouse Museum* and *Ray Gun Wing*.

Like the cubists and, later, Johns and Rauschenberg, Oldenburg is interested in the interrelation of art and life. This is evident in the composition of each collection, as well as in the form of the *Mouse Museum* and the *Ray Gun Wing*. The design of both buildings is derived from a correspondence between a basic geometric form and a practical object whose form has been determined by its function.

The form of the *Mouse Museum* is based on Oldenburg's *Geometric Mouse*, a combination of the early film camera and a stereotypical cartoon mouse. The result is two circles, a rectangle and an organic form which may be likened to the nose of a cartoon mouse. The basic geometric form in the *Ray Gun Wing*, is the right angle, which is an integral part of an actual ray gun. In the Thirties the ray gun appears as the favourite weapon in science-fiction comic books such as *Flash Gordon* and *Buck Rogers* and recently in television series such as *Star Trek*, *Battlestar Galactica* and the film *Star Wars*. The definition of ray gun is: "a hypothetical future weapon releasing deadly or stunning rays of unknown nature" (Webster's Dictionary). Oldenburg's Ray Gun is used as an emblem and reappears over and over, in one disguise or another. It "shoots but doesn't kill." In this sense the camera and the Ray Gun are the same. Oldenburg realizes this in 1960 when he cuts out an illustration of Marey's early camera in the shape of a gun, which later serves as an inspiration for his performance *Fotodeath*. Susan Sontag writes in her book *On Photography*, New York, 1973, p. 14: "The modern camera is trying to be a ray gun. One ad reads: 'the Yashica Electro - 35 GT is the spaceage camera your family will love. Take beautiful pictures day or night. Automatically. Without any nonsense. Just aim, focus and shoot...'"

The form of the *Mouse Museum* and that of the *Ray Gun Wing* are based respectively on the film camera and the ray gun, both "fantasy machines". The gun and the film camera are functional objects made of mechanical parts, which makes them easily transformable into architecture.

The ambience evoked in Oldenburg's *Mouse Museum* and *Ray Gun Wing* is somewhere between that of a small-scale panorama such as those found in a historical or technological museum and the window of a shop or the stage of a theatre. As a whole, the buildings and their respective collections are the visualisation of the concept "Museum".

The idea of making a museum is not unusual. One of the first artists to execute a museum project is Marcel Duchamp. In 1941 he completes his *Boîte-en-Valise*, a "portable museum". In an interview with James Johnson Sweeney in 1955, he explains that "here, again, a new form of expression was involved. Instead of painting something new, my aim was to reproduce the paintings and the objects I liked and collect them in a space as

James Johnson Sweeney, il explique qu'il s'agit d'un nouveau moyen d'expression: «Au lieu de peindre quelque chose de nouveau, mon but était de reproduire les tableaux et les objets que j'aimais et de les collectionner dans un espace aussi restreint que possible. Je ne savais pas comment m'y prendre. J'ai d'abord pensé à un livre, mais je n'aimais pas cette idée. J'ai ensuite pensé à une boîte dans laquelle je pourrais collectionner toutes mes œuvres et les présenter comme dans un petit musée, un musée portatif en quelque sorte.»

Le musée miniature de Duchamp se compose de répliques et de reproductions en couleur de ses œuvres collectionnées dans une boîte. Tout comme Duchamp, Oldenburg tire parti de son passé et ne crée en conséquence rien de nouveau pour son musée.

Dans le paysage urbain du *Mouse Museum*, les objets sont disposés de façon à créer un effet entre la fantaisie et la réalité. On peut voir dans cette présentation improvisée d'objets altérés ou intacts placés à côté d'objets provenant de l'atelier, une certaine ressemblance avec la présentation des accessoires dans les premières performances.

Les objets provenant de l'atelier sont deux petits modèles fabriqués par l'artiste et des fragments de son travail. Comme les accessoires de *happening* conçus par Oldenburg, ils représentent des transformations d'objets stéréotypés tels les jouets ou les annonces publicitaires dans lesquels la «réalité» est représentée de façon schématique. Les objets qui en résultent sont des objets qui n'ont qu'une vague ressemblance avec ceux dont ils sont inspirés.

Les objets altérés sont des objets transformés par l'artiste. Ils montrent les différentes étapes de la transformation d'un stéréotype en un modèle d'atelier.

Les objets inaltérés sont des stéréotypes, des copies voulues de «réalité» que tous peuvent reconnaître. Ce sont des objets qui ont été achetés dans des boutiques, trouvés dans la rue, ramenés de voyages ou laissés après des performances. Et, tout comme en préparation d'un *happening* les gens apportaient des objets qui devenaient des accessoires, ils ont aussi aidé Oldenburg en lui offrant des amas de bric-à-brac et des jouets pour ajouter à la collection du *Mouse Museum*. Il choisit les objets en montre dans le *Mouse Museum* en fonction de leur contenu émotionnel, leur caractère pathétique, absurde ou nostalgique, par exemple. Certains articles de cette collection Pop «impure» qui pouvaient être réduits à des formes universelles furent transformés en objets d'art.

A l'expérience de la vie et de l'art d'Oldenburg, exprimée par des objets d'atelier et des fragments, s'ajoutent les expériences d'autres personnes, représentées par des images stéréotypées et des objets (souvent des jouets fabriqués à Hong Kong ou au Japon). La collection des objets représente un processus dans le temps qui ne symbolise pas seulement la méthode de travail de Oldenburg, mais aussi sa perception de la société américaine.

L'univers du *Mouse Museum* et du *Ray Gun Wing* n'est peuplé que d'objets. Dans ce «paysage urbain», les êtres humains sont réifiés sous forme de stéréotypes (la jolie fille du campus, par exemple), de parties du corps ou d'un minuscule personnage servant à indiquer l'échelle. A

small as possible. I did not know how to go about it. I first thought of a book, but I did not like the idea. Then it occurred to me that it could be a box in which all my works would be collected and mounted like in a small museum, a portable museum, so to speak."

Duchamp's miniature museum consists of replicas and colour reproductions of his work collected in a box. Like Duchamp, Oldenburg exploits his own past and therefore does not make new works for his museum.

In the cityscape of the *Mouse Museum* the placement of objects creates an interplay of fantasy and "reality". Within the space the improvisatory display of altered and unaltered objects placed next to studio objects may be compared to the presentation of props in the earlier performances.

The studio objects are both small models made by the artist and fragments left over from work processes. Like the happening props designed by Oldenburg, they are transformations of stereotypical objects, such as toys, or ads in which "reality" is represented schematically. This results in new objects only remotely reminiscent of their points of origin.

The altered objects are objects changed by the artist. They show different stages in the transformation of a stereotype into a studio model.

The unaltered objects are stereotypes, deliberate imitations of a "reality" recognisable by everyone. They are objects bought in shops, found in the streets, brought home from trips and left over after performances. And, just as during the preparation of a happening people brought objects which became props, they also helped Oldenburg to enlarge the collection of the *Mouse Museum* by contributing bric-a-brac and toys. He selected the objects displayed in the *Mouse Museum* for their emotional content, e.g. their pathos, absurdity or nostalgic evocation of a certain period. Some items of this "impure" pop material which contained the possibility of being reduced to universal forms became transformed into art.

Oldenburg's experiences in life and art, expressed in studio objects and fragments, are joined with the experiences of others, embodied in stereotypical images and objects (often toys made in Hong Kong and Japan). The collection of objects is the visualisation of a process in time, which shows not only Oldenburg's working method but also his perception of American society.

The world of the *Mouse Museum* and the *Ray Gun Wing* is populated only by objects. Human beings in this "city nature" are objectified as stereotype (such as *Campus Cutie*), as part of the body, or as a tiny figure used to indicate scale. Within this microcosm, separated from reality by a plexiglas wall, the unaltered objects and studio-objects remain in their own worlds despite the link provided by the altered objects. Oldenburg's solution to this lack of unity is to relate the objects by emphasizing form, color, texture and proportion. The objects thus become part of the entire composition of the *Mouse Museum* and the showcases of the *Ray Gun Wing*. At the same time each object is isolated in space and treated in a nonhierarchical way. In its insular position it can maintain its own identity.

l'intérieur de ce microcosme, isolé de la réalité par un mur de plexiglass, les objets inaltérés et les objets d'atelier ne quittent jamais vraiment leurs mondes respectifs malgré le lien fourni par les objets altérés. Afin de créer un lien entre ces objets dépareillés, Oldenburg insiste sur la forme, la couleur, la texture et les proportions des objets. Ces derniers deviennent des parties intégrantes de la composition globale du *Mouse Museum* et des vitrines du *Ray Gun Wing*. En même temps, chacun des objets est isolé dans l'espace et traité d'une façon non-hiérarchique. Grâce à cet isolement, l'objet peut conserver son identité propre.

L'unité qui comprend un certain nombre de contradictions, comme c'est le cas dans le *Mouse Museum*, est caractéristique du travail de Oldenburg:

«mon art est la résolution des contraires:
il recherche la présentation simultanée
des
oppositions
les sujets ordinaires et extraordinaires
les formes esthétiques et inesthétiques
la matérialité et l'immatérialité
le pathos et l'indifférence
le mystère et le banal
etc.» (Notes, New York, 1961)

Coosje van Bruggen

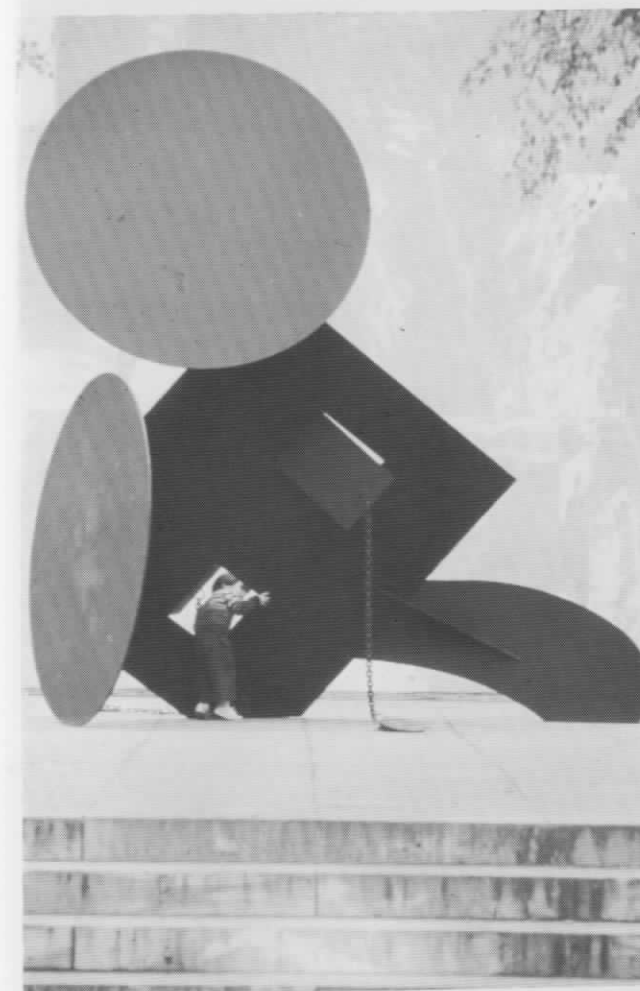
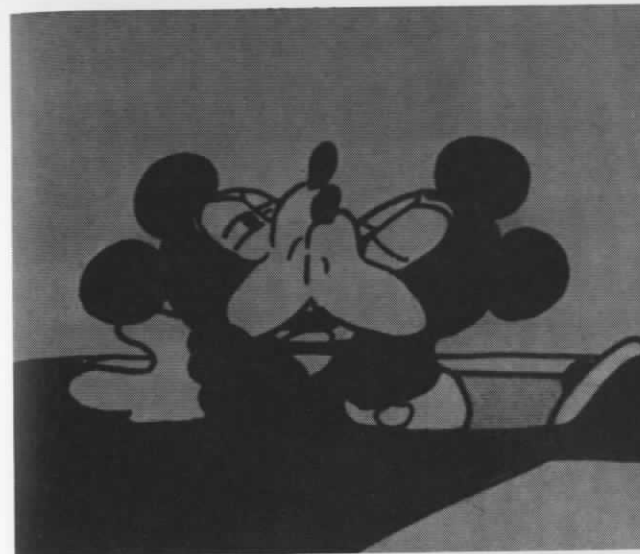
Cette introduction ainsi que toutes les photographies et les légendes sont tirées de *Claes Oldenburg: Mouse Museum / Ray Gun Wing* de Coosje van Bruggen, publié par le musée Ludwig à Cologne en 1979. Le livre relate en détail l'histoire des deux musées et en fait l'inventaire complet.

A unity which encloses a number of contradictions, such as that found in the *Mouse Museum*, is characteristic of Oldenburg's work:

"my art is a resolution of opposites:
strives for a simultaneous presentation
of
contraries
opposites
in subject the ordinary and
the extraordinary
in form the aesthetic and the unaesthetic
solidity and bodylessness
pathos and indifference
mystery and commonplace
etc." (Notes, New York, 1961)

Coosje van Bruggen

This introduction and all photos and captions are reprinted from: Coosje van Bruggen - *Claes Oldenburg: Mouse Museum / Ray Gun Wing*, Museum Ludwig, Cologne 1979. The book gives a detailed history and a complete inventory of both Museums.

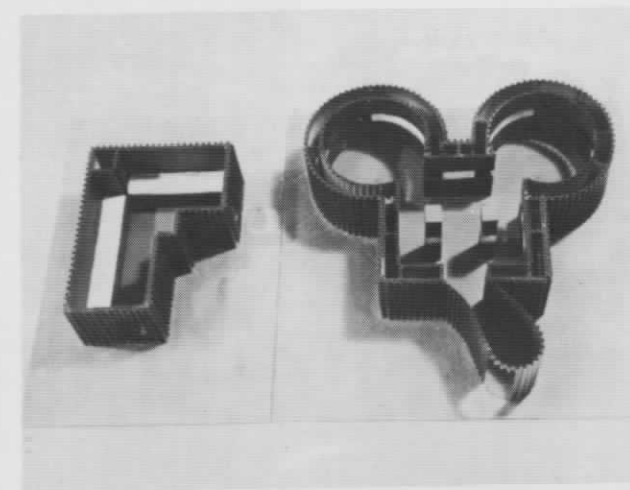


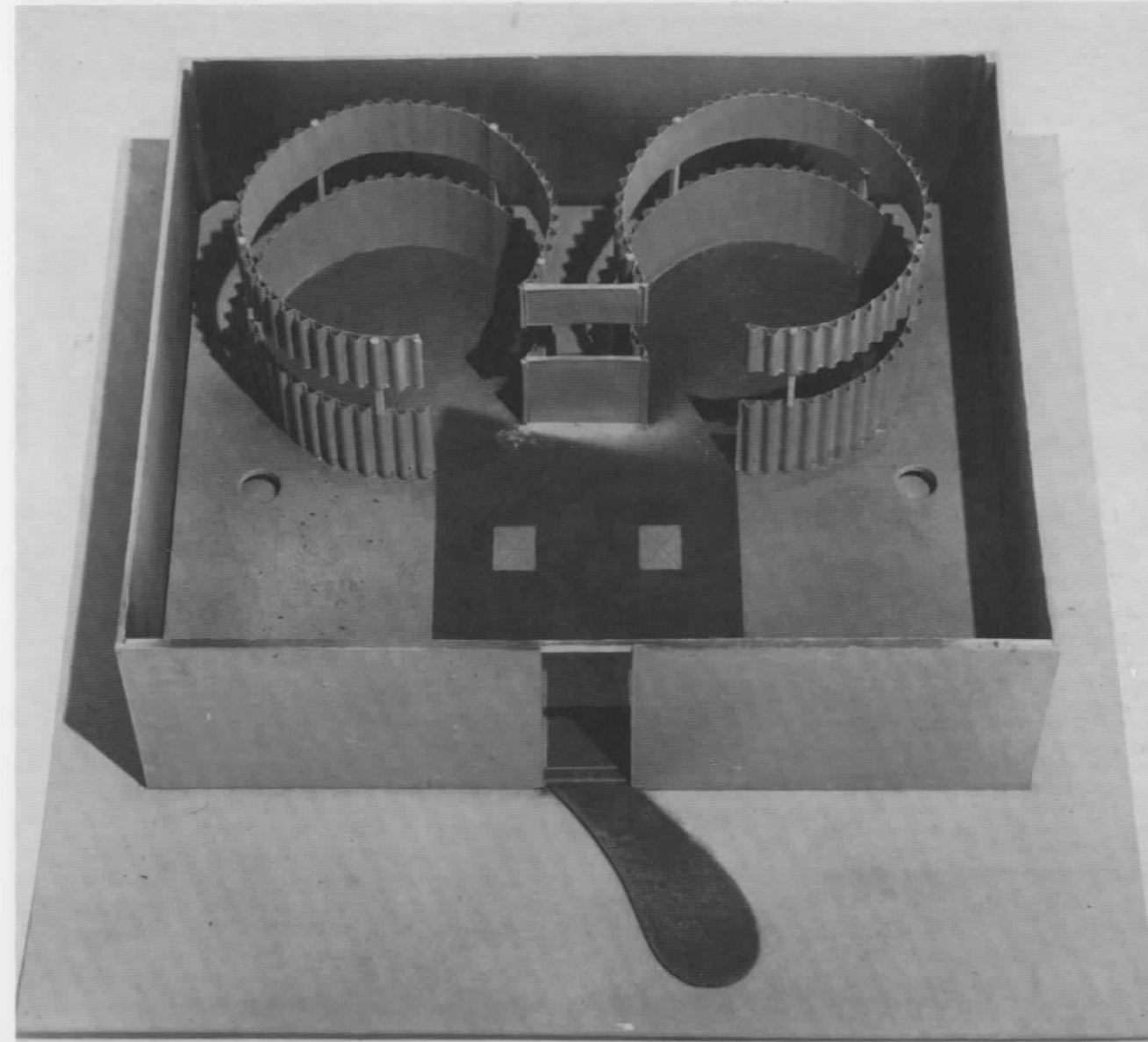
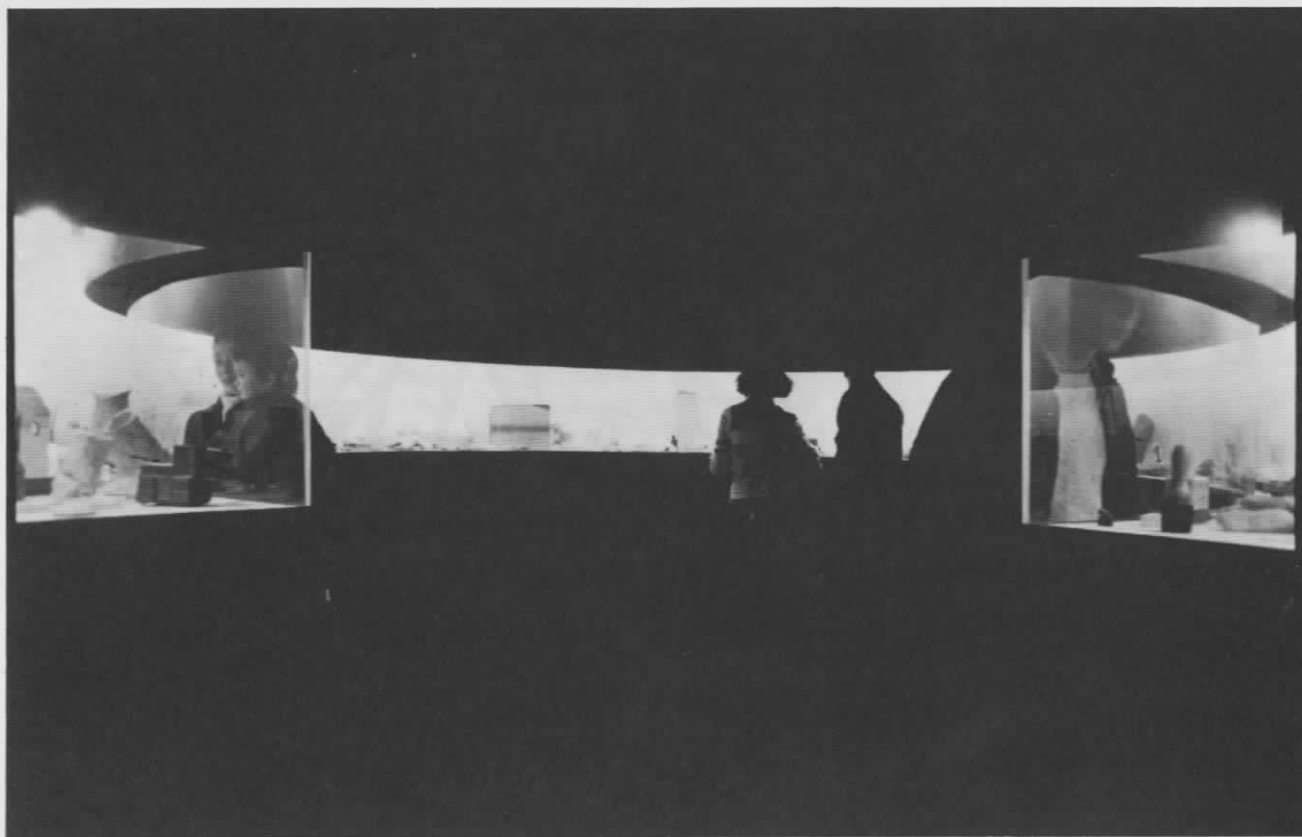
▲ Souris typiques des dessins animés: Mickey et Minnie Mouse
Typical cartoon mice: Mickey and Minnie Mouse

▲ Ancienne caméra
Early film camera

◀ **Geometric Mouse, Scale A, 1/6, 1969**
Métal / Metal; 360 x 450 x 160 cm

▼ **Model of the Mouse Museum, 1977**
Carton, bois, détrempe, émail;
cardboard, wood, tempera, spray enamel;
43 x 41 x 10 cm sur une base de / on base 48 x 48 x 2,5 cm





▲ Model for the Mouse Museum at documenta 5, 1972
Carton, bois; cardboard, wood; 12 x 51 x 53,5 cm

◀ Installation du/of Mouse Museum
Whitney Museum of American Art, New York, Sept. - Nov., 1978

Les collections furent réunies pour la première fois en 1965. Le *Mouse Museum* qui contenait alors la collection du *Ray Gun Wing* fut montré pour la première fois à documenta 5 en 1972 dans une structure semblable à une boîte qui ne laissait pas voir sa forme extérieure. En 1977, on y ajouta une aile spéciale pour les fusils à rayon et les deux structures furent entièrement reconstruites sous les auspices du Museum of Contemporary Art de Chicago. En 1979, après avoir voyagé aux États-Unis et en Europe, les musées furent achetés par la collection Ludwig de Cologne en Allemagne. Un inventaire complet fut effectué pour établir que le *Mouse Museum* contenait 385 articles et le *Ray Gun Wing* 258 fusils à rayon.

The collections were first assembled in 1965. The *Mouse Museum*, which then contained the *Ray Gun* collection, was originally shown at documenta 5 in 1972, in a box-like structure that concealed the exterior form. In 1977, a special wing was added for the *Ray Guns* and the two structures were entirely rebuilt under the auspices of the Museum of Contemporary Art in Chicago. In 1979, after a tour of the United States and Europe, the museums were acquired by the Ludwig collection in Cologne. A definitive inventory was established, listing 385 items in the *Mouse Museum* and 258 *Ray Guns*.



Détail du **Mouse Museum**.

Les objets de l'atelier, les objets altérés et les objets inaltérés sont tous traités de la même façon, sans hiérarchie. Grâce à la façon dont ils sont disposés, d'une manière ordonnée, séparés les uns des autres, se chevauchant ici et là, ils conservent leur identité propre. En même temps, à cause de leur couleur, leur forme, leur texture et leur proportions, ils font partie de la même composition. Leur emplacement stratégique les uns par rapport aux autres fait ressortir les qualités formelles d'objets plutôt insignifiants. Les couleurs pastel et les harmonies en arc-en-ciel semblables à celles que l'on retrouve dans les boutiques du Lower East Side prédominent aussi dans le **Mouse Museum**.

Detail from the strip of the **Mouse Museum**.

Studio objects, altered objects, and unaltered objects are all treated in the same nonhierarchical way. Through their placement in an orderly arrangement and separate from one another, with an overlapping here and there, they are able to maintain their own identity. At the same time, in terms of their form, colour, texture and proportions, they become elements in the composition of the strip. Their well-considered placement in relation to one another brings out the formal qualities of otherwise insignificant objects. Pastel colours and rainbow harmonies such as those found in the shops of the Lower East Side predominate in the **Mouse Museum**.

◀ Étalage devant un magasin du Lower East Side à New York.

Dans une accumulation aussi arbitraire de marchandise, la loi de la jungle s'applique: certains objets ressortent plus que d'autres.

Display in front of a store on the Lower East Side, New York.

In such an arbitrary accumulation of merchandise, the law of "survival of the fittest" prevails: certain objects always stand out more than others.

► **Rallonge anglaise / English Extension Plug**, 1966

(**Mouse Museum** inv. no. 325)
Plastique, plâtre / plastic, plaster

Exemple d'un *objet altéré*. La rallonge en forme de bâtiment donne l'impression d'un aggrandissement imaginaire tout en conservant l'intimité d'une miniature.

An example of an *altered object*. The plug as building produces an imaginery enlargement while still maintaining the intimacy of a miniature.

► **Study for "Fireplug Souvenir"**, 1968 (**Mouse Museum** inv. no. 381)

Plâtre, carton / Plaster, cardboard

Exemple d'un *objet d'atelier*. Ce modèle représente la transformation d'une bouche d'incendie de Chicago.

An example of a *studio object*. This model is a transformation of a Chicago fireplug.



▲ **Shmoo balloon** (**Mouse Museum**, inv. no. 46)

Plastique avec cloche / Plastic with bell

Exemple d'un *objet unaltéré*. Le Shmoo de la bande dessinée *L'il Abner* est une des créations remarquables du bédéiste Al Capp. En 1948, des milliards de Shmoos sortirent de la "Vallée des Shmoos" et se dispersèrent partout dans le monde afin de donner aux gens ce dont ils avaient besoin. Les Shmoos furent subséquemment détruits car ils n'étaient pas bons pour les affaires. Capp représente le Shmoo sous la forme d'une amibe et ce personnage de bande dessinée est inclus dans la collection du **Mouse Museum** à cause de ses qualités métamorphiques. La bulle de Shmoo possède en plus la forme des sculptures molles:

"Volume

Augmentation du gonflement

Modèle: un ballon. Pression du centre vers l'extérieur. De l'intérieur. Une peau recouvrant la matière qui veut s'échapper.

Technique de l'augmentation du gonflement: tissu rembourré. Couture inversée."

Notes, New York, 1962

An example of the *unaltered object*. The Shmoo in *L'il Abner* is one of the remarkable creations of the cartoonist Al Capp. In 1948, billions of Shmoos come out of the "Valley of the Shmoon" to spread themselves out over the world and provide people with all they need. Subsequently the Shmoos must be destroyed because they are bad for business. Capp represents the Shmoo as an amoeba form, and this comic strip character is included in the collection of the **Mouse Museum** especially for its metamorphic qualities. Also, the Shmoo balloon is similar in form to the "soft" sculptures:

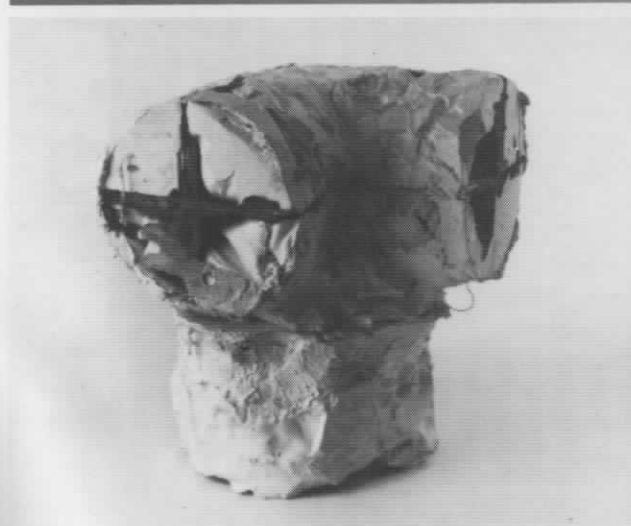
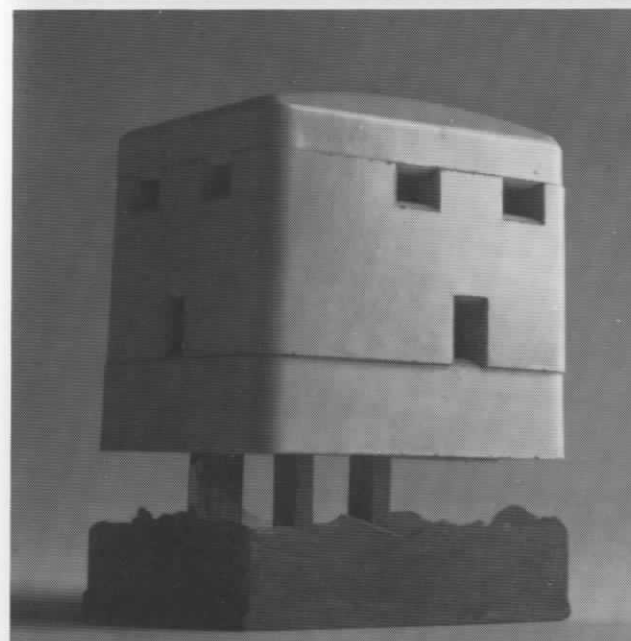
"Volume

Increased flatulence.

Model: a balloon. Pressure from centre out. From inside. Skin over matter straining out.

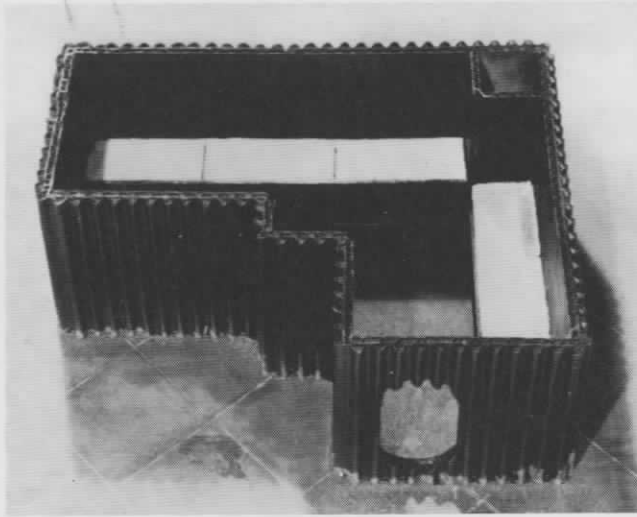
Technique of increased flatulence: stuffed cloth. Reversed seam."

Notes, New York, 1962



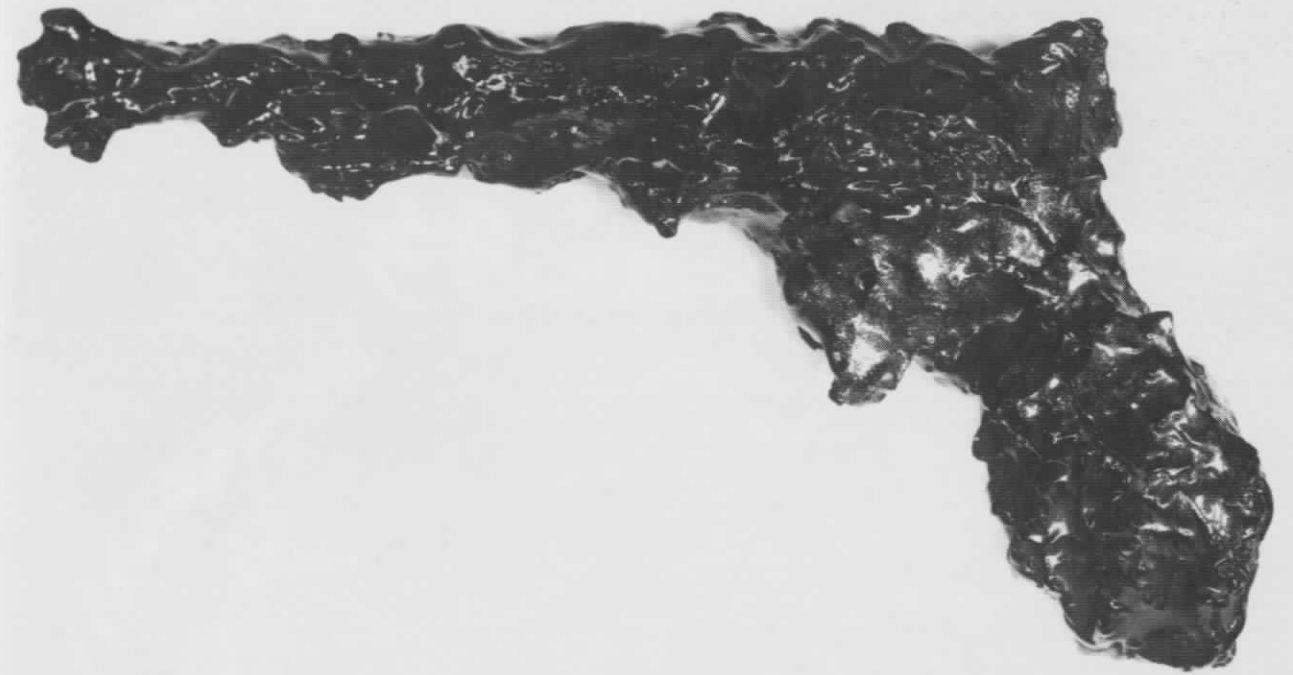
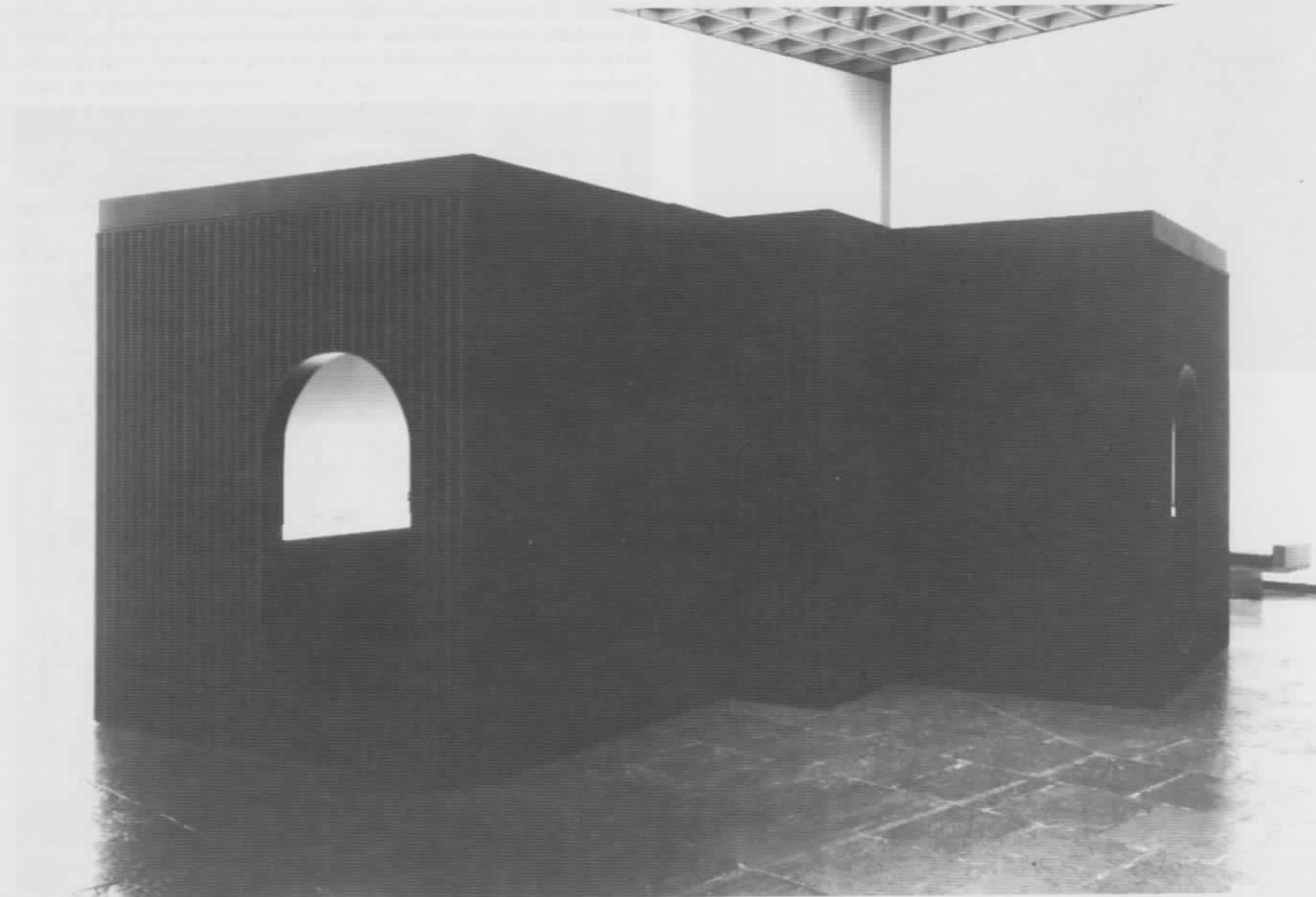


Blue Ray Gun, (*Ray Gun Wing* inv. no. 44)
Métal / metal



Model of the Ray Gun Wing, 1977
Carton, bois, détrempe, émail
cardboard, wood, tempera, spray enamel
10 x 20 x 25 cm sur une base de / on base 2,5 x 32,5 x 48 cm

Installation du/of **Ray Gun Wing**,
Whitney Museum of American Art, New York, sept. - nov. 1978



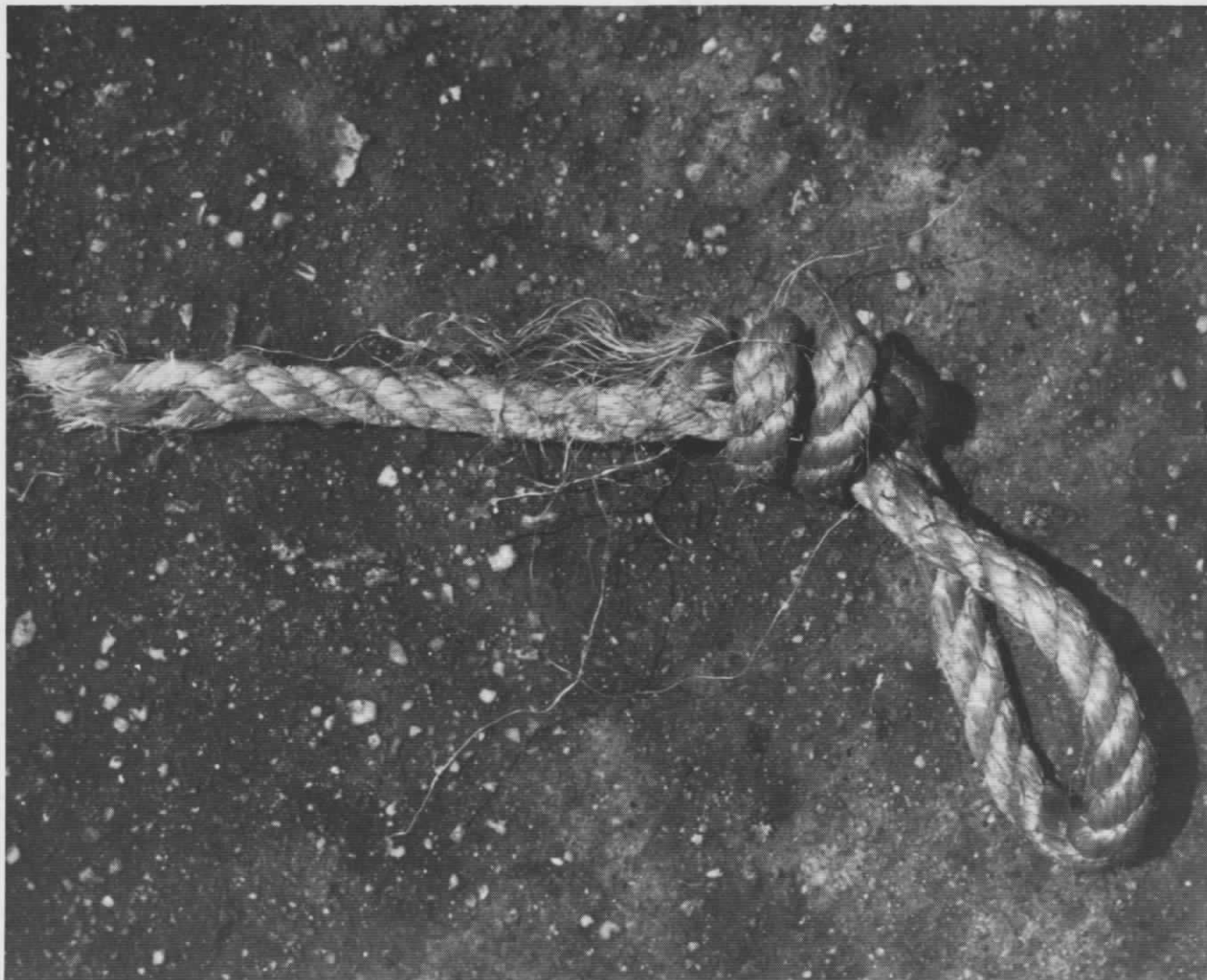
A Western Ray Gun, 1965 (*Mouse Museum* inv. no. 14)
Plastique, émail / plastic, enamel

▼ Fragments in a right angle form resembling guns
(Fragments à angle droit ressemblant à des fusils)
Papier, caoutchouc, plastique, os, corde, fil de fer, savon, cire, tissu, bois, métal, goudron, pierre, etc.
Paper, rubber, plastic, bone, rope, wire, soap, wax, cloth, wood, metal, tar, stone, etc.

La collection des fusils à rayon est présentée dans six vitrines dans le *Ray Gun Wing*. Trois des montres présentent des fusils à rayon fabriqués par l'artiste (a) ou des fusils à rayon achetés ou offerts à la collection. Les autres vitrines contiennent des fragments de matériaux divers ayant le "squelette" à angle droit en commun (b).

The Ray Gun collection is displayed in six cases in the *Ray Gun Wing*. Three contain Ray Guns made by the artist (a) or manufactured "Ray Guns" bought or given to the collection. The rest contain found fragments out of different materials which have in common a right angle "skeleton" (b).





Certains fusils à rayon qui ne pouvaient être démenagés à cause de leur fragilité ou qui étaient fixés à l'endroit où ils ont été trouvés, sont représentés par des photographies et sont qualifiés de "fusil à rayon certifié". Les photographies sont réunies dans des livres rangés sur une tablette dans la partie détente du Ray Gun Wing.

Some Ray Guns which could not be moved because they were too fragile or fixed to the place where they were found have been preserved in photographs and are called "Certified Ray Guns". The photographs are collected in books on a shelf in the "trigger" of the Ray Gun Wing.

Harald Szeemann

LE MUSÉE DES OBSESSIONS
MUSEUM OF OBSESSIONS

PROPOSITIONS CONCERNANT UNE EXPOSITION À L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS DE BERLIN

"Quand allons-nous abandonner cette indifférence envers l'homme et chercher sérieusement les moyens de l'exorciser, le libérer de la possession et l'inconscience, et faire de cette tâche la plus primordiale de la civilisation?"

C.G. Jung, *Phenomenologie de l'ame dans les contes de fée*

"Ce n'est pas une théorie herméneutique de l'art qu'il nous faut, mais érotique."

Susan Sonntag, *Against Interpretation*

De temps en temps, nous avons envie de changer les règles du jeu. La plupart du temps, nous choisissons de le faire en changeant radicalement notre point de vue au sujet d'un domaine donné de l'activité humaine — en ce qui nous concerne, c'est celui de l'art. On a beaucoup trop écrit récemment au sujet de la pertinence sociale de l'art, de la surabondance de ses manifestations vaines, de la corruption du contexte de l'art. Le fait qu'il soit toujours possible à l'art de représenter ce monde dans lequel nous vivons et que nous concevons a donné lieu à une marée de commentaires. La plupart des artistes ont oublié que l'art peut être intensément vivant. Il ne faut pas s'étonner si, aujourd'hui, on parle plus de l'art qu'on ne le vit. Nous suffoquons sous la masse d'informations et craignons les déclarations subjectives. A l'occasion de documenta 5, nous avons écrit que seuls les fous peuvent assurer la survie de l'expression artistique parce que, sans leur croyance en un espace spirituel dans lequel placer ces signes et symboles qu'ils prennent pour le monde, il est impossible que l'art émerge du monde fermé des commentaires et informations. Aujourd'hui, l'art semble partager le sort des deux frères russes qui, dans leur appartement new-yorkais, vivaient entièrement dans les journaux, les informations imprimées, jusqu'à la nuit où ils furent écrasés sous le poids de ceux-ci.

On a vu des efforts répétés qui tentaient de rompre le caractère institutionnel de l'art et de provoquer un changement qui mette l'accent sur l'émotion. On trouve des principes semblables dans les manifestes d'André Breton. Depuis 1945, Jean Dubuffet rassemble des

MUSEUM OF OBSESSIONS
PROPOSAL FOR AN EXHIBITION AT THE ACADEMY OF ART IN
BERLIN.

"When shall we stop taking man for granted in this barbarous manner and in all seriousness seek ways and means to exorcise him, to rescue him from possession and unconsciousness, and make this the most vital task of civilization?"

C.G. Jung, *The Phenomenology of The Spirit in Fairytales*

"In place of a hermeneutics we need an erotics of art."

Susan Sonntag, *Against Interpretation*

From time to time we feel the need to change the rules of the game. We most often do this by radically changing our point of view concerning a given field of human activity — in our case, the field of art. Much too much has been written recently about the social relevance of art, of the superfluity of its pointless acts, the corruption of the art context. That art is still able to be a picture of this world, in which we live and which we conceive, has been submerged in a flood of commentaries. That art can be concentrated life has also been forgotten by the majority of artists. It is no wonder that art today is more commented upon than experienced. We are suffocating in the flood of information and are afraid of subjective utterance. On the occasion of documenta 5 we wrote that only madmen can guarantee the survival of artistic expression because without their belief in a spiritual space in which to locate those signs and symbols which they take for the world, there is no way for art to find its way out of the ghetto of commentary and information. Art today seems to share the fate of the two Russian brothers who, in their New York apartment, lived entirely in newspapers, in printed information, until one night they were crushed beneath the load of printed information.

There have been repeated initiatives attempting to break down the institutionalisation of art and to provoke a shift of emphasis towards the emotional. André Breton's manifestos contain such postulates. Since 1945 Jean Dubuffet has been collecting works

œuvres dont les auteurs ignorent totalement la valeur culturelle, des œuvres pures, *brutes*, inventées petit à petit à chaque phase de leur élaboration.

Le Musée des Obsessions (MO) s'est engagé du côté des émotions; il est pour «une pensée qui manifeste des traits magiques-animistes sans limite franche entre la fantaisie et la réalité» (Spoerri, *Kompendium der Psychiatrie*). Il prend partie pour le concept de beauté tel qu'exprimé par Breton dans *Nadja*: «La beauté sera convulsive ou ne sera pas.»

L'obsession doit être vue de manière très positive plutôt que d'être associée, comme c'est l'habitude, au primitif, à l'exorcisme, à la possession du démon. De plus, la notion de musée doit être comprise dans le sens de la liberté que cet espace culturel offre aujourd'hui et non en tant que sujet de discussion ambivalent comme cela a été le cas dans les années passées: le musée en tant que possibilité et forme, pour évaluer les relations, pour la préservation du fragile, pour renseigner sur les instincts.

Le format des présentations du MO peut varier de l'important au restreint selon l'endroit et les circonstances locales. Le choix suivant d'exemples est tout à fait subjectif. Il est le résultat soit d'une nécessité ressentie subjectivement, soit du fait que l'objet s'impose de lui-même comme choix pour une exposition. Il ne tient pas compte des normes sociales (sain — malade, utile — inutile, etc...).

L'EXPOSITION

L'exposition ne peut représenter qu'un prototype du MO. L'utilisation du contexte culturel dans une telle entreprise, une entreprise qui représente le travail d'une vie, est un compromis qui doit être compris comme une tentative de développer une prise de conscience.

Composition:

1. La beauté de la préservation et de la destruction (Desiderio Monsù).
2. Efforts pour retrouver une créativité pure et libre au 20^e siècle (Breton, Dubuffet).
3. La différence entre les obsessions primaires et secondaires (réfléchies) (Anton Müller et Duchamp).
4. La dimension de l'obsession en tant qu'élément pictural (Boltanski, Annette Messager).
5. L'obsession de collectionner comme base de la mise en images (Errò).
6. L'obsession du collectionneur, son identité (le collectionneur de guillotines à Paris qui se décapite lui-même le jour de l'anniversaire de la mort de Marie Antoinette avec sa guillotine à elle).
7. Petit musée des obsessions primaires en rapport avec les quatre éléments:
Feu: Documentation au sujet des pyromanes.
Eau: Construction inhabituelle de bateaux, sourciers.
Air: Constructeurs anonymes de machines volantes et les pseudo-obsessions de

of which the cultural value is completely unknown to their makers, works which are pure *brut*, invented by their author bit by bit in every phase of their process of development.

The Museum of Obsessions (MO) engages itself on the side of the emotions, for a "thinking that demonstrates magical-animistic traits without a clear borderline between fantasy and reality", (Spoerri, *Kompendium der Psychiatrie*). It supports a concept of beauty such as that demanded by Breton in his *Nadja*: "Beauty will be convulsive or it will not be at all."

Obsession should be valued quite positively and not merely signify the usual negative identification with primitive, exorcisable possession by the devil. In addition, the notion of museum is to be understood in the sense of the freedom that this cultural space is offering today and not as the ambivalent object of discussion of recent years: museum as possibility and form, for testing connections, for the conservation of the fragile, to document drives.

The MO can be, depending on the place and local circumstances, presented in a broad or restricted format. The following selection of examples is very subjective, resulting from a subjectively felt necessity, or even by the demand of the object for inclusion in an exhibit or example. It ignores social norms (healthy-sick, useful-useless etc.).

THE EXHIBITION

The exhibition can only represent a prototype of the MO. The use of the cultural context for such an undertaking, an undertaking equivalent to a life's work, is a compromise to be understood as an attempt to develop an awareness, a consciousness.

Structure:

1. The beauty of conservation and destruction (Desiderio).
2. Attempts to recover a pure and unencumbered creativity in the 20th century (Breton, Dubuffet).
3. The difference between primary and secondary (reflected) obsessions (Anton Müller and Duchamp).
4. The dimension of obsession as a pictorial element (Boltanski, Annette Messager).
5. The obsession for collecting as a basis for picture-making activity (Errò).
6. The obsession of the collector, his identity. (The collector of guillotines in Paris who decapitates himself on the anniversary of Marie Antoinette's death with "her" guillotine.)
7. Small museum of primary obsessions in connection with the four elements:
Fire: Documentation on pyromaniacs.
Water: Unusual boat constructions and water diviners.
Air: Anonymous constructors of flying machines as compared to the pseudo-

Panamarenko.

Terre: Obsessions sexuelles (rites des masochistes, sadiques et travestis avec références à Kraft Ebing, Molinier et à des exemples anonymes).

Obsession des circuits fermés (machines de célibataires, machines à suicide).

Edifices des illuminés (Facteur Cheval).

Obsessions de la mémoire (musée du mélodiste).

8. Obsessions sociales:

La coercition pour la beauté (présentation visuelle avec exemples de chirurgie esthétique).

L'obsession de la mort et de la survie (Documents de la société pour la prolongation de la vie par la congélation).

L'obsession de la race (exemples anonymes du ghetto noir de Detroit).

L'obsession du pouvoir (Ghengis Khan).

L'obsession de la paix (Apôtre de la paix Dätwyler).

L'obsession de l'esprit et du soleil (St François d'Assise).

FORMES DE LA PRÉSENTATION

Les formes sont très importantes dans la mesure où elles sont informées selon les exigences de l'obsession formulée. Exposer, c'est comme — «penser et se comporter de manière pré-logique, concrètement, avec des symboles, des condensations, des déplacements: les objets sont ressentis comme animés, ayant une âme» (Spoerri, *Kompendium der Psychiatrie*). Le MO se présente comme un musée dans le musée, faisant ressortir les processus et les secteurs correspondants sur le fond de l'espace culturel existant. Ceci rend plus facile la présentation appropriée de la vitrine, de l'objet, de la documentation (objet isolé, placement évident, placement «naïf», situations, maquettes, reconstructions, diapositives, films, vidéocassettes, bandes magnétiques, disques).

Harald Szeemann

Tegna

Pâques 1974

Traduction par Gérard Bourlier

obsessions of Panamarenko.

Earth: Sexual obsessions (ritual of masochists, sadists and transvestities, referring to Kraft Ebing, Molinier and anonymous examples).

Obsessions for closed circuits (bachelor machines, suicide machines).

Buildings of the illuminated (Facteur Cheval).

Obsessions of memory (the museum of the melodist).

8. social obsessions:

The compulsion for beauty (visualisation by means of examples from aesthetic surgery).

The obsession for death and survival (material from the society for prolongation of life by freezing).

The obsession for race (anonymous examples from the black ghetto in Detroit).

The obsession for power (Ghenghis Khan).

The obsession for peace (peace-apostle Dätwyler).

The obsession for the spirit and the sun (St. Francis of Assisi).

FORMS OF PRESENTATION

The forms are very important in that they shape themselves according to the demands of the formulated obsession. Exhibiting is like — "thinking and behaving in a pre-logical way, concretely, with symbols, condensations, and displacements, the objects are experienced as animated, with soul" (Spoerri, *Kompendium der Psychiatrie*). The MO is presented as a museum in the museum, setting the corresponding processes and departments against the existing cultural space. This makes easier the proper presentation of the case, the object, the documentation (isolated object, hanging by evidence, "naive" hanging, situations, models, reconstructions, transparencies, films, videotapes, sound tapes, records).

Harald Szeemann

Tegna

Easter, 1974.

Translation Heidi Grundmann

LE MUSÉE DES OBSESSIONS: PROPOSITIONS POUR
UNE DOCUMENTA FUTURE

Ce n'est qu'après le 24 juin 1977 qu'une évaluation de la documenta 6 et de ses éléments sera disponible, quand l'ampleur de l'exposition aura été ressentie et mesurée en fonction des œuvres. Les responsables ont déjà publié leur introduction dans le *Kasseler Informationen* mais il fut difficile de trouver un regroupement thématique, une évaluation progressive des médias qui étaient censés faire exploser leurs notions génériques. Une fois encore, il nous faudra être sur le qui-vive pour trouver des chefs-d'œuvre puisque les organisateurs de la documenta 6 se sont passés de polarité — «le concept comme interprétation possible et guide visuel» plutôt qu'«une exposition thématique avec un mélange de médias» — et, par là-même ont renoncé aux multiples possibilités d'interprétation de la structure dans son ensemble autant qu'à la position autonome de l'objet individuel (comme dans le *Befragung der Realität* (Questions sur la réalité) dans la documenta 5). Il nous reste donc à attendre l'événement. Je n'ai pas l'intention de faire maintenant une critique des critères et de l'idéologie de la sélection — tels que présentés dans le *Kasseler Informationen* — non seulement parce que la documenta 6 veut aider l'art à redevenir lui-même mais parce que les organisateurs d'expositions organisent des expositions d'abord et avant tout, ce qui ne devrait pas être critiqué avant qu'ils n'aient fini. Je tiens à m'en tenir à cette règle puisqu'après tout je l'invoque à mon égard.

Ce que je puis faire maintenant, c'est réfléchir au sujet suivant — «Après documenta 5, à quoi pourrait bien ressembler une documenta 6?» Le résultat de ces considérations s'est manifesté en partie dans les deux expositions que j'ai faites depuis documenta 5: *Grossvater* (1974), une présentation qui ne pourrait être renouvelée et qui recherchait consciemment la dimension de l'intimité par opposition avec la structure de la documenta

MUSEUM OF OBSESSIONS
PROPOSAL FOR A FUTURE DOCUMENTA

An appraisal of documenta 6 and its media sections will only be available after the 24th of June, 1977, when the full magnitude of the exhibition will be felt and measured on the basis of the works. Those responsible have already published their introductions in the *Kasseler Informationen*, but a thematic meshing, or step-by-step evaluation of the media, which were supposed to explode their generic notion, was scarcely to be found. Once again we will have to be on the lookout for masterpieces since the organisers of documenta 6 have dispensed with the polarity — “concept as possible interpretation and visual guide” versus “a thematic exhibition with a mixing of media”, and have therefore also dispensed with the multiple readability of the structure of the whole as well as of the autonomous position of the individual exhibit, (as in the *Befragung der Realität* (interrogation of reality) in documenta 5). So we have to wait for the event. I do not now intend to offer a critique of the criteria and ideology of selection — as set out in the *Kasseler Informationen* — not only because documenta 6 wants to help art come into its own again but because exhibition-makers, first and foremost, make exhibitions — which ought not to be criticised before they are finished. I want to keep to this rule since, after all, I also claim it for myself.

What I can do now is to set out my thoughts on the subject — “after documenta 5, what might a documenta 6 look like?” Parts of these considerations have been realised in the two exhibitions which I have made since documenta 5: *Grossvater* (1974), an unrepeatable show which consciously sought the dimension of intimacy as opposed to the previous terroristic, although fragile, documenta structure. The intention of the exhibition was to show that in the life of every human being there is a point where each sign

précédente, terroriste bien que fragile. L'intention était de montrer que, dans la vie de tout être humain, il arrive un moment où tout signe devient évident, un moment à partir duquel rien n'arrête l'accumulation de signes et d'objets ni en conséquence, l'approfondissement et la diversification du langage (dans le sens le plus général). Le problème de célibataire de chaque organisateur d'expositions était très proche de ce domaine; en fait, le problème était de trouver comment revitaliser les objets par leur disposition ou, du moins, de suggérer la présence de leurs anciens propriétaires.

En me basant sur l'expérience acquise au cours de cette exposition, qui fut organisée en deux mois, et sur mon expérience à manipuler des reliques, j'eus l'idée de la trilogie: célibataire — maman — soleil. La première partie de ce triptyque vient de faire le tour de l'Europe. *Die Junggesellenmaschinen* (les Machines de célibataires) permettaient la visualisation d'un mythe, un mythe qui n'a pas une source primaire antérieure à l'articulation mais qui a plutôt été stylisé à partir d'un phénomène connexe. Son origine se trouve dans la compensation du paradis perdu, une notion qui réapparut avec l'invention du moteur et prit la forme de visions d'une énergie en mouvement perpétuel. Les grands cerveaux — théoriciens économistes, hygiénistes éthiques, psychanalystes, artistes, écrivains — croyaient au mouvement perpétuel, social ou artistique, et utilisaient la machine comme symbole de leurs modèles conceptuels de circuits d'énergie fermés et aussi comme symbole de l'interaction entre les sociétés, les peuples, les générations, l'homme et Dieu. *Die Junggesellenmaschinen* se préoccupait d'abord du fonctionnement de l'artiste (l'obsessionnel secondaire), avec qui l'obsessionnel primaire était constamment en opposition. L'obsessionnel primaire ne pense pas à la survie par images puisque, pour lui, celles-ci sont toujours des manifestations d'énergie qui ne sont jamais symboliques. Mais il fonctionne de manière semblable, c'est-à-dire en circuit fermé, avec pour but la conquête du temps et de la mort.

Die Mamma serait exactement le contraire, le redoublement de l'énergie par le fait qu'elle donne la vie, et la connaissance, même dans les cas où il y a renonciation à la maternité, du redoublement potentiel d'énergie comme par exemple dans le cas de Lou Andreas-Salomé de qui on dit que chaque homme qui vécut avec elle publia un livre neuf mois plus tard. Finalement, «Die Sonne» (le soleil), en tant que donateur d'à peu près tout langage, doit être considéré sous deux aspects. Celui d'abord de la société-soleil et de l'interprétation du soleil-or auquel la société-soleil doit se soumettre, puis l'homme-soleil qui, par la force de l'intensité de sa vie, transforme les images et par là-même, survit: Inca et St. François comme phénomènes contemporains.

Avant *Mamma* et *Sonne*, il semblait opportun de rechercher un autre cadre pour de telles recherches et j'ai trouvé Monte Verità, la montagne de la vérité, dans le Tessin, en Suisse. Monte Verità est le creuset de nombreux représentants illustres d'idéologies révolutionnaires, d'évasion bourgeoise, de «Bohème»; l'endroit choisi pour l'anarchie-hédoniste individuelle, la réforme de l'âme, la réforme de la vie, l'art et la littérature. Monte

becomes a matter of course; a point from which the accumulation of signs and objects and therefore of the deepening and diversification of language (in the most general sense) is unimpeded. Closely related to that was the bachelor problem of every exhibition-maker, namely, the problem of how to re-vitalize the objects through their arrangement, or at least how to suggest the presence of the previous user of those objects.

On the basis of my experience with this exhibition, which was completed within two months, and on the basis of my experience with the handling of relics, I risked starting the trilogy: bachelor — mama — sun. The first part of this triptych has just completed its tour of Europe. *Die Junggesellenmaschinen* (Bachelor machines) was the visualisation of a myth, a myth which is not fed from a primary source prior to articulation but has rather been stylised from related phenomena. Its basis lies in the search for compensation for the lost paradise, a notion which underwent a revival with the invention of the (internal combustion) motor and took the form of visions of a perpetual-motion-like energy. The leading minds — economic theorists, race hygienists, psychoanalysts, artists, writers — believed in perpetual-motion, social or artistic and used the machine as a symbol for their conceptual models of closed circuits of energy and also as a symbol of the inter-functioning of societies, people, generations, man and God.

Die Junggesellenmaschinen was primarily an exhibition about the functioning of the artist (the secondary obsessional), with whom the primary obsessional was constantly contrasted. The primary obsessional does not think about the survival through images since for him they are always expressions of energy and never symbolic. But he functions in a similar way, that is, as a closed circuit whose goal is to conquer time and death.

Die Mamma would be exactly the opposite, the doubling of energy by giving life and the knowledge, even in cases where motherhood has been renounced, of the potential doubling of energy, as for instance, with Lou Andreas-Salomé, of whom it is told that each man who lived with her published a book nine months later.

Die Sonne (the sun), finally, as giver of almost every kind of language, is to be examined from two different standpoints. First the sun-society and the interpretation of sun-gold to which the sun-society must yield; and second, the sun-man who, through the force of the intensity of his life, transforms the images and thereby survives: Inca and St. Francis as contemporary phenomena.

Before *Mama* and *Sonne* it seemed advisable to look for another framework for such enquiries and I found Monte Verità, the mountain of truth, in Tessin (Switzerland). Monte Verità is a melting pot of the most illustrious representatives of revolutionary ideologies of bourgeois escapism, of "bohemian"; the chosen location of individual hedonism — anarchy, soul-reform, life-reform and art-and-literature. Monte

Verità est le *pars pro toto* de ce qu'Emil Szittyà donna, en 1923, comme sous-titre à sa publication *Kuriostätenkabinett*: événements étranges, curiosités sexuelles, rencontres de vagabonds, de criminels, de gens de cirque, de fanatiques religieux, de démocrates sociaux, de syndicalistes, de communistes, d'anarchistes, de politiciens et d'artistes. Ce n'est pas fortuit si, particulièrement après 1968, dans toutes les études de mouvements réformistes — l'artificiel (violent) et le naturel (évolutionniste) — les noms d'Ascona et de Monte Verità sont constamment répétés.

Ces études séparées font toutes partie de ce que j'appelle le Musée des Obsessions, un nom qui m'est venu un lundi de Pâques à Loreo, il y a quatre ans, alors que mes pensées étaient à moitié occupées par la documenta 5, qui venait de se terminer, et par la continuation de «Mythologies Individuelles» que nous avions montrées à Kassel. L'obsession, la manie, la passion sont vraiment le dénominateur commun des expositions et publications projetées ou réalisées. «Physiquement, le musée n'est plus pour moi l'espace ambigu des années soixante mais l'endroit où l'on conserve les choses fragiles — faites par des individus — où on les montre et où, ce qui est le plus important, on explore et évalue de nouveaux rapports. Le musée est, principalement, l'endroit, le monde où un ensemble jamais statique d'idées de sources variées luttent pour être visualisées. Et, bien sûr, l'obsession n'est plus seulement le démon négatif que la société y voyait et qui devait être exorcisé par des prêtres. Elle n'est plus non plus cette fixation toujours présente ni cette sclérose dans le processus d'individualisation dont parlait Jung mais est, plutôt, une unité d'énergie (et non une hallucination obsessionnelle) qui, bien que pré-freudienne, est réalisée dans la joie, qui se moque de comment elle s'exprime, que ce soit socialement, positivement, négativement ou pas du tout, et de si elle peut être appliquée ou non.» Gustav Landauer appelait cela, dans un sens positif, folie.

Ce que j'ai écrit en 1975 a, bien sûr, subi des corrections à cause du projet Monte Verità dans la mesure où il n'est plus question d'une accumulation d'obsessions individuelles mais d'une société idéale où règne la folie, une utopie. Monte Verità, dans son organisation, était une société idéale mais ne pouvait exister à cause d'individualités. En tout cas, elle fut traitée, en ce qui concerne la société idéale, comme si elle avait existé, comme si le désir d'anarchie et de fédéralisme de Bakounin avait été réalisé. La commune de Bakounin Baronata devient, en fait, dans une certaine mesure, à la fois un point de départ et un but.

Ascona était un petit village de pêcheurs et une grande partie de son attrait venait de son hostilité vis-à-vis des grandes villes, combinée à un romantisme agricole et aux mouvements de «retour à la nature» de la fin du siècle. A Kassel, la situation est différente. Kassel, avant la fin de la deuxième guerre mondiale, était une ville centrale. Maintenant, c'est une ville qui se trouve à l'écart et qui devient un vrai centre de pèlerinage, de la grandeur passée, est une obligation. Arnold Bode, fondateur de documenta, assumait la fonction de Landesfürst (Prince de Hesse), dans des temps sécularisés, et eut une vision — le

Verità is the *pars pro toto* for what Emil Szittyà, in 1923, gave as a sub-title to his publication *Kuriostätenkabinett*: "encounters with strange events, vagabonds, criminals, circus performers, religious fanatics, sexual curiosities, social democrats, syndicalists, communists, anarchists, politicians and artists." It is not coincidental that, especially after 1968, in all studies of reform movements — the forced (violent) as well as the natural (evolutionary) — the names of Ascona and Monte Verità are repeatedly mentioned.

All of these separate studies are part of what I call the Museum of Obsessions, a name which I found one Easter Monday in Loreo 4 years ago while my thoughts were still half occupied with the recently ended documenta 5 and a possible continuation of the "Individual Mythologies" that we had shown in Kassel. And obsession, mania, passion are really the common denominators of the realised and the projected exhibitions and publications. "Physically the museum to me is no longer the ambiguous space of the late Sixties but the place where fragile things — made by individuals — are conserved, shown and, most important, where new relationships can be probed and tested. The museum in the head is the place, the world, where a never static sum of speculations fed from diverse sources struggle for visualisation. And obsession of course is no longer only the negative devil, (socially viewed), that must be exorcised by priests out of the body of the possessed. Nor is it only that ever-lurking fixation and that hardening in the process of individuation referred to by Jung; but rather it may be a joyfully realised, though pre-Freudian, unity of energy (and not an obsessive hallucination), which does not care in the least how it expresses itself, whether socially positively, or negatively, or not at all, or whether it can be applied or not." Gustav Landauer called this, in a positive sense, madness.

What I wrote in 1975 has, naturally, undergone a correction through the Monte Verità project insofar as it is no longer about an accumulation of individual obsessions but about an ideal society filled by madness, about utopia. Monte Verità in its composition, was an ideal society that because of individuals, could not happen. However it was treated, as far as the ideal society is concerned, as though it had happened, as if Bakounin's desire for anarchy and federalism had been realised. Bakounin's Baronata-commune therefore becomes, in a certain way, both starting point and goal.

Ascona was a small fishing village and much of its attraction was due to its enmity towards big cities combined with agricultural romanticism and the "return to nature" movements around the turn of the century. In Kassel the situation is different. Kassel, before the end of World War II was a city in the centre. Now it is a city pushed to one side and represents a true situation of pilgrimage, every four or five years to documenta. This call to pilgrimage, to former grandeur, is an obligation. Arnold Bode, founder of

musée des 100 jours — qui se poursuivait, avec des variations, aussi fidèlement que possible jusqu'à cette date fatidique, 1968 — où les artistes eux-mêmes ne croyaient plus en l'exclusivité de l'art, introduisant leurs critiques et leurs doutes, au sujet de parties qui passaient pour le tout, dans le concept serein autonome et global d'alors.

Le concept de l'innovation n'avait plus assez d'attrait et au lieu d'un nombre de peintres, on substitua l'exposition «gesamtkunstwerk» comme synthèse des centres perdus qui, selon les mots de Daniel Buren pour documenta 5, «utilisaient les artistes et les œuvres comme des touches de peinture sur une toile = exposition». Ceci était inévitable dans la mesure où les artistes dépendaient du musée pour pouvoir appeler leurs produits «art», pas pour les initiés mais pour le public qui, seulement à cause de l'appellation sérieuse «musée», pouvait s'intéresser aux produits et les appeler création artistique. De toute manière, documenta 5 est reconnue pour avoir été la documenta la plus intéressante sinon la plus belle. Depuis, est apparue une nouvelle génération d'artistes qui ne veulent pas tomber dans le piège de la «beauté», qui ne veulent pas passer à côté de ce qui est intéressant mais qui doivent apprendre à utiliser la réflexion et le «temps» de création, c'est-à-dire les problèmes nouveaux d'énergie. On trouvait déjà mention du «temps» visualisé et du «temps» vécu dans les «mythologies individuelles». Ce qui est nouveau, c'est la transposition de l'ambiguïté des objets, du sujet banal ou allégorique en un langage pictural à deux dimensions avec deux pôles, l'image-méditation et l'image rattachée à l'objet qui, malgré tout, ne définissent pas les objets par leur apparence mais par l'espace qui les sépare en tant que langage pictural.

Cette peinture, présentée à documenta 5 par Penck, Baselitz, Polke, Neil Jenney est aujourd'hui l'une des plus passionnantes. On en parle ici et là, collant dessus d'horribles étiquettes comme «nouvel impressionisme» ou «peinture spontanée» mais elle n'a pas encore été considérée comme un phénomène.

Elle ressemble beaucoup à un genre de poésie, formulé par Werfel pendant la première guerre mondiale, qui met moins l'accent sur le substantif que sur le verbe, où les dimensions spatiales sont ressenties plus librement. Je ne trouve aucune trace de cette peinture qui recherche genre, moyen, idéologie, existence, dans le *Kasseler Informationen*. Cette peinture aurait, bien entendu, été présentée dans la troisième partie d'une Documenta conçue comme Musée des Obsessions.

Documenta en tant que Musée des Obsessions? Il y eut, en fait, un premier projet, trop coûteux, qui proposait une structure-événements, qui était en quelque sort un cours préliminaire visualisé contenant la trame de l'obsession: les cinq sens, les dangers, les contradictions, les saisons, qui devaient être présentés selon les domaines d'expérience. Aujourd'hui, un Musée des Obsessions ne pourrait guère être plus qu'un prototype, même avec les milliers de mètres carrés et les 4,5 millions de DM à la disposition de la documenta actuelle. Il faudrait aussi prendre en considération la situation spatiale qui, même dans la documenta 5 avait résulté en un retour non remarqué à l'iconographie de la boîte — le musée en

documenta, carried on the function of the *Landesfurst* (Prince of Hesse) in a secularised time and he had, for this context, a vision — the museum of the 100 days — which with variations was continued, as faithfully as possible, until documenta 4 — until that fateful date, 1968 — when even artists no longer believed in the exclusiveness of art, introducing their criticism and doubt, about the fragments being passed off as the whole, into the previously unruffled autonomous total concept. The concept of innovation was no longer attractive enough, and in place of a sum of painters the exhibition as *gesamtkunstwerk* was substituted as the synthesis of the lost centers which, in Daniel Buren's formulation for documenta 5, "used artists and their works as dabs of paint in the painting = exhibition." This was inevitable as the artists became more and more dependent on the museum to declare their products "art", not for the inner circle, but for the public, who, only through the detour of the status symbol "museum", was able to consume a product as artistic creation. In any case, documenta 5 is recognised as the most interesting, if not the most beautiful, documenta. Since then a new generation of artists has grown up who do not want to fall into the trap of "beauty", who do not want to miss the interesting but must learn to deal with reflection and creation "time", that is, with new problems of energy. Visualised, lived-through "time" was already to be found in the "Individual Mythologies." What is new is the transposition of all visual languages, transposition of the ambiguity of objects, of the banal or allegorical subject into a two-dimensional language, with the two poles — the meditation-picture and the object-related picture — which do not however define objects by their appearance but by the space between them as pictorial language.

This painting, introduced in documenta 5 by Penck, Baselitz, Polke, Neil Jenney, is today the most exciting. It is discussed here and there under the dreadful labels, "new expressionism" or "spontaneous painting," but it has not yet been defined as a phenomenon. It has a lot to do with a type of poetry, formulated by Werfel during World War I, which puts less emphasis on the substantive than on the verb, in which spatial dimension can be felt more freely. Of this new painting, which aspires to genre, medium and ideology and, most of all, being, I find no trace in the *Kasseler Informationen*. This painting would of course have been presented in the third section of a documenta conceived as a Museum of Obsessions, as a phenomenon, as a phenomenon worthy of obsession.

Documenta as a Museum of Obsessions? There was actually a first, too expensive, project which proposed an event-structure which was a kind of visualised preliminary course containing within itself the pattern of obsession: the five senses, the dangers, the contradictions, the seasons, to be arranged in separate areas of experience. A present day Museum of Obsessions could not be more than a prototype, even with the thousands of square metres and the 4.5 million

tant que boîte» — parce qu'à l'intérieur de la boîte sont possibles toutes ces différenciations dont un art conscient du progrès, riche d'innovations devait se défaire pour être efficace. A Kassel, il y a aujourd'hui trois bâtiments disponibles plus l'architecture historique, absolutiste du jardin à laquelle nous n'avons pas touché en 1972 : la Neue Galerie, décorée de marbre, avec moquette, tapisserie murale, ne convenant plus à l'expérimentation; le Friedricianum, toujours utile, un bâtiment solide provisoirement utilisé comme musée; l'Orangerie récemment reconstruite; les parcs devant le Friedricianum et le Auepark. La division tripartite, idéale, classique, offre une présentation fermée des formes visualisables d'obsessions, y compris les obsessions sociales. Les emplacements extérieurs sont disponibles pour les obsessions individuelles que la société a assumées, érigées en monument et dépouillées de leur vocation révolutionnaire.

Ce qui suit ne peut être un concept définitif puisque j'ai choisi de prendre la route détournée, ou comme disent les Viennois, «les guirlandes du traitement des aspects individuels». Une documenta comme prototype d'un Musée des Obsessions se devrait d'inclure: une Histoire de l'Art des Intentions; une Histoire de la Réception des Obsessions Artistiques; le prototype du Musée des Obsessions de Nature Primaire, systématisées en rapport avec les quatre éléments; l'Exposition en Perspective, c'est-à-dire, comme dans la documenta 5, la subordination des média et (du moins partiellement) de l'accomplissement artistique individuel en faveur de la recherche de quelque chose qui se trouve entre thème et vision. C'est, bien sûr, dans la Neue Galerie que doit se trouver l'Histoire des Intentions Intensives puisqu'elle comprend une sélection obligatoirement subjective d'œuvres datant de la Renaissance à nos jours dont le contenu est obsessionnel et utopique au maximum. Les peintures et les machines de Léonard, les premiers Poussin, Desiderio Monsù, Géricault, la première peinture par taches de Pollock, Proun de Lissitzky et «Pressa» Pavillion, les peintures cosmiques de Vantongerloo, la reconstruction du lit de mort suprématisme de Malevich et le studio de Mondrian sont tous des exemples de la direction voulue. Un élargissement du concept permettrait d'inclure Rambaud et Bakunin. Cette première partie n'est pas, en fait, une accumulation de chefs d'œuvre mais plutôt un groupe d'intentions, sélectionnées subjectivement (parce que seul le subjectif peut devenir un jour l'objectif) et mises à la portée du public par une analyse structurale.

Je suis conscient des difficultés techniques posées par une telle exposition mais cela pourrait se faire si on s'y prenait assez tôt, longtemps avant la date d'ouverture de l'exposition, pour discuter avec les prêteurs et d'entendre sur les prix (mesures de sécurité pour les originaux, production des reconstructions, prise en charge du personnel de sécurité des institutions de prêt). L'histoire de la Réception des Obsessions Artistiques serait un prélude au prototype du Musée des Obsessions. L'exemple de Desiderio Monsù serait utilisé pour expliquer la désintégration du tout en construction et destruction. Dubuffet et son Musée de l'Art Brut est un exemple de l'artiste qui se nourrit à la fontaine de jouvence d'un art qui s'exprime

Deutschmarks at the disposal of the present documenta. It would also be necessary to take into account the spatial situation, which resulted, even in documenta 5, in an unremarked return to the iconography of the box — the "museum as box" — because inside the box all those differentiations are possible which a progress-conscious art, pregnant with innovation, had to strip off to be effective. In Kassel today there are three buildings available, plus the historical, absolutist garden architecture, which we left alone in 1972: the Neue Galerie, finished in marble, wall to wall carpeting, wallcoverings, and no longer suitable for experimentation; the Friedricianum, still useful, a temporary hard-wearing museum situation; the newly rebuilt Orangerie; and the parks in front of the Friedricianum and the Auepark. The ideal, classical division into three presents a closed discourse on the visualisable forms of obsession, including the social ones. The outdoor spaces are available for those individual obsessions which have been taken over by society, monumentalised, and robbed of their society-changing point.

The following cannot be a finished concept since I have opted for the roundabout route, or as the Viennese say, "for the garlands of the treatment of individual aspects." A documenta as the prototype of a Museum of Obsessions would have to include: an Art History of Intensive Intentions; a History of Reception of Artistic Obsession; the prototype of the Museum of Obsessions of a Primary Nature, systematised in accordance with the four elements; the Prospective Exhibition, meaning, as in documenta 5, the subordination of media and (at least partly) individual artistic achievement in favour of something to be worked upon and which lies between theme and vision. The History of Intensive Intentions certainly belongs in the Neue Galerie, comprising a necessarily subjective selection of works possessing the maximum obsessional and utopian content, from the Renaissance to today. Leonardo's paintings and machines, the early Poussin, Desiderio Monsù, Géricault, the first drip-painting by Pollack, Lissitzky's Proun and "Pressa" Pavillion, Vantongerloo's cosmic paintings, reconstructions of Malevich's Suprematist death-bed and Mondrian's studio are all examples of the direction intended. A broadening of the concept would include Rambaud and Bakunin. This first section is not, however, an accumulation of masterworks but rather a bundle of intentions, subjectively selected (because only the subjective can one day become the objective) and brought nearer to the public through structural analysis. I am aware of the technical difficulties of such an exhibition but with sufficiently early discussion with the lenders and agreement on costs (security arrangements for the originals, production of the reconstructions, taking over security personnel from the lending institutions), long before the opening date of the exhibition, it would be possible. The History of the Reception of Artistic Obsessions would be a prelude to the prototype Museum of Obsessions. The example of Desiderio Monsù would be used to

selon lui — sans aucun contrôle — et par là, il devient un collectionneur obsessionnel. La force artistique personnelle de Dubuffet l'a préservé de subir les conséquences qu'un collectionneur obsessionnel non-artiste aurait subies. L'exemple le plus poussé pour cette partie est celui du collectionneur de guillotines qui réussit à acquérir la guillotine utilisée pour l'exécution de Marie Antoinette et qui, le jour de l'anniversaire de la mort de celle-ci, l'utilise pour se tuer.

La pièce de résistance de toute l'installation est le prototype du Musée des Obsessions. Dans sa forme extérieure, il ressemble au *Theatre de la Memoire* du Vénitien Giulio Camillo (1480-1544), une visualisation complexe des systèmes de mémoire. Le théâtre s'inspire de la configuration classique, Vitruvienne, ayant une scène circulaire ou semi-circulaire et un auditorium semi-circulaire divisé en sept parties dont chacune est composée de sept marches ou gradins. Ces gradins, chacun placé sous un signe astrologique, s'élèvent selon l'ascendance planétaire. Au centre se trouve la séquence du soleil avec la trinité. Ainsi, l'auditorium devient le décor que le spectateur voit de la scène.

Le tout est une œuvre d'art totale, «gesamtkunstwerk» dans laquelle Camillo rassembla tous les artistes, toute la connaissance, toutes les images-mémoire que la pensée analogique de la Renaissance pouvait offrir. Cette inversion de la disposition du théâtre se retrouve aujourd'hui dans l'idée de participation de l'art contemporain. L'idée de Duchamp de demander au témoin de voir la peinture à temps, et donc de la compléter, est basée sur la même supposition. On ne peut interpréter son œuvre principale, (je parle de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*) qu'en la voyant, en la comprenant (et en déchiffrant ses notes de la *Boite Verte*). Elle est l'équivalent hermétique actuel de ce que fut le *Théâtre des Memoires* hermétique-alchimique de Camillo. Ainsi, le Musée des Obsessions est un théâtre dans lequel le spectateur qui si trouve sur la scène fait l'expérience de la transformation de l'obsession primaire en obsession secondaire alors que celle-ci a lieu sur les marches de l'auditorium, c'est-à-dire qu'il fait l'expérience de la sublimation de l'énergie. La séquence du feu par exemple mettrait en scène le pyromane qui, grâce à un système ingénieux de fusibles, devient voyeur depuis la colline voisine. Dans la séquence suivante, on utiliserait délibérément du feu pour provoquer la peur (violence organisée) ou des sentiments appelés positifs bien qu'anxieux (feux de collines). Et, finalement, le feu dans les jeux culturels de Yves Klein. L'introduction du concept de l'obsession rend possible ce que nous avons dû supprimer de documenta 5, après de longues discussions, en raison de l'absence d'une dimension-événement, c'est-à-dire l'utilisation du concept en séquence-image comme, par exemple, dans la manière dont les pneus de voiture de Lichtenstein avaient été exposés à l'époque: les pneus — les mêmes pneus dans la publicité — la peinture des pneus par Lichtenstein suivant l'image publicitaire — la publicité pour les pneus utilisant la peinture de Lichtenstein. L'exposition et l'école des spectateurs (*Besucherschule*) se seraient ainsi trouvées unies en un Musée des Obsessions. A documenta 5, elles étaient côte à côte.

explain the disintegration of the whole picture into construction and destruction. Dubuffet and his *Musée de l'Art Brut* serve as an example of the artist who nourishes himself at the fountain of youth of an art which expresses itself — as he sees it — without any control, and thereby becomes an obsessional collector. Dubuffet's own artistic strength saved him from having to take the consequences that the non-artistic obsessional collector must take. The most extreme example for this section is the collector of guillotines who finally succeeds in acquiring the guillotine used for Marie Antoinette's execution, and on the anniversary of her death, kills himself with it.

The centre-piece of the entire installation is the prototype of the Museum of Obsessions. It resembles, in its outer form, the *Theater of Memories* of the Venetian Giulio Camillo (1480-1544), a complex visualisation of memory systems. The theatre followed the classical, Vitruvian outline with half round or round stage and a semi-circular auditorium divided into seven sections, each section having seven steps or tiers. The seven sections each stand under a planetary sign and ascend in planetary progression. In the centre is the sun sequence with the Trinity. The auditorium thus becomes the scene which the spectator views from the stage. The whole thing is a total artwork, (*gesamtkunstwerk*), in which Camillo assembled all the artists, all the knowledge, all the memory-images that the analogical thinking of the Renaissance could offer. This inversion of theater finds its echo today in the call for participation in contemporary art. Duchamp's call for the eyewitness who, by viewing the painting in time, completes the work, is based on the same assumptions. His main work, (*I speak of La mariée mise à nu par ses célibataires, même / The Bride Stripped Bare By Her Bridegrooms, Even*), which can only be read by seeing and understanding (and deciphering his notes in the *Green Box*), is the hermetic counterpart in our time to the hermetic-alchemical *Theatre of Memories* of Camillo. So the Museum of Obsessions is a theatre in which the spectator stands on the stage experiencing the transformation of the primary obsession into a secondary obsession as it takes place on the steps of the auditorium, experiencing, that is, the sublimation of energy. The fire sequence, for example, would introduce the pyromaniac whose ingenious system of fuses permits him to act as voyeur from the next hill. The next sequence would deliberately use fire to produce fear (organised violence) or so-called positive, but still anxious, feelings (hill fires). And finally, the fire in the cultural games of Yves Klein. The introduction of the concept of obsession makes possible that which we had to discard, after long discussion, from documenta 5, due to the absence of an event dimension, namely the strict use of the concept in picture-sequence — as, for example, in the way Lichtenstein's car tires were displayed at the time: the tires — the same tires in the advertisement — Lichtenstein's tire-painting after the advertising image — the advertisement for the tire, using Lichtenstein's tire-painting. Exhibition and visitor-school (*Besucher-*

Je vous entends demander: Où sont les informations concernant l'art actuel? Les informations sont naturellement le tout, et exactement de la même manière que le tout, la troisième partie — l'Exposition Future — ne peut comprendre que des informations sélectives au sujet de ces transgressions de l'art contemporain qui provoquent les pensées au sujet de l'obsession: c'est-à-dire les divers langages du corps; les images, films, protocoles vidéo qui suggèrent des transgressions; la recherche de l'identité; le temps investi; les musées personnels; les précurseurs de la peinture nouvelle dont j'ai évoqué les buts et dont l'arbre généalogique va du Greco à Cézanne, à Strindberg et à feu Picabia, les peintures de sable de Masson, les surpeintures et les panneaux méditatifs de Rainer, pour aboutir pour le moment à Hans van Hoek. C'est ainsi que la documenta m'aurait recherché, pour s'éloigner du passé et comme réponse à documenta 5.

Pour ce que j'ai à en faire, on peut bien appeler cela une mythologie individuelle encore plus vaste. Mais les lieux de pèlerinage exigent des miracles et des visions dans l'intérêt des pèlerins. Et l'obsessif le plus grand qui se trouve derrière tout cela ne peut pas être représenté: le Dieu des tablettes votives du 17^e siècle, Lui «qui voit tout, peut tout et, en conséquence, nous aime».

Harald Szeemann

Émission radiophonique à l'occasion de «documenta 6»
Deutschlandfunk (Service Art et Littérature)

23 juin 1977

Traduction française: Gerald Bourlier, Toronto

Traduction par Gérard Bourlier

schule) would have been thereby blended into one in the Museum of Obsessions. At documenta 5 they existed side by side.

And where is the information about the art of today do I hear you ask? Information is naturally the whole, and in exactly the same way as the whole, the third part — the Prospective Exhibition — can only comprise selective information about those border-crossings of contemporary art which lead to the thoughts on obsession: that is, the diverse body-languages; the pictures, films, video protocols that suggest border-crossings; the search for identity; the invested time; the personal museums; the precursors to new painting, the aims of which I have sketched and whose family trees stretch from Greco to Cézanne to Strindberg and the late Picabia, the sandpaintings of Masson, the overpaintings and meditation panels of Rainer, ending, at the moment, with Hans van Hoek.

That is how the documenta would have looked for me, as a departure from the past and as an answer to documenta 5.

For all I care one can call it an even bigger individual mythology. But places of pilgrimage demand miracles and visions for the sake of the pilgrims. And the greatest obsessive, who stands behind it all, cannot be represented: the God of the votive tablets of the 17th century, He "who sees everything, can do everything, and therefore loves us".

Harald Szeemann

Radio Broadcast on the occasion of documenta 6
Deutschlandfunk (Art and Literature Dept.)

June 23, 1977

Translation Heidi Grundmann

Ursula Wevers

GERRY SCHUM: THE TELEVISION GALLERY THE IDEA AND HOW IT FAILED

GERRY SCHUM: LA GALERIE TÉLÉVISÉE L'IDÉE ET COMMENT ELLE A ÉCHOUÉ

En 1968, après que Gerry Schum eut fait, pour la WDR, son film *Konsumkunst-Kunstkonsum* qui lui permit d'être en contact avec un grand nombre d'artistes, de négociants en art et de collectionneurs des environs de Düsseldorf et de Cologne, il décida de déménager de Berlin à Haan, près de Düsseldorf. C'est ainsi que notre collaboration commença. Au cours des quatre années suivantes, l'idée de la galerie télévisée prit forme, et durant la même période, les deux expositions de télévision Land Art (L'Art de la Terre) et Identifications furent conçues de même que les projets de télévision et de productions vidéo. Idées, événements et travail culminèrent, après cette période relativement courte de quatre ans, en ce qui devait devenir l'œuvre d'une vie pour Schum.

Le concept de la galerie télévisée date de l'automne 1968. C'était censé devenir une émission régulière dans le contexte de la télévision avec une ou deux expositions par an. Jusqu'alors, la télévision avait offert (comme elle continue à le faire) une source d'informations visuelles (une sorte d'extension ou de complément des informations de la radio) concernant les nouveautés dans le domaine de l'art; les artistes de qui on présentait le travail de cette manière avaient déjà été exposés. D'autre part, la présentation des œuvres exposées devait, d'habitude, être adaptée au format de la télévision.

La télévision, pourtant, convient particulièrement bien à la communication avec une population entière, ce qui donna à Schum l'idée que ce potentiel pourrait être utilisé pour donner des informations de dernière minute au sujet des dernières nouveautés dans le domaine de l'art. La télévision pourrait prendre la relève des galeries d'art: elle pourrait découvrir de jeunes artistes, montrer leur travail et leur faire de la publicité. Elle pourrait aussi aider à établir une relation optimale entre la fabrication de l'art et sa distribution. L'intention n'était pas de présenter l'art dans un contexte documentaire, c'est-à-dire de montrer des événements filmés du monde de l'art — l'important était d'établir un contact entre l'événement

In 1968, after Gerry Schum had made his film *Konsumkunst-Kunstkonsum* for the WDR, which had brought him into contact with a large number of artists, art dealers and collectors in the surroundings of Cologne and Düsseldorf, he decided to move from Berlin to Haan near Düsseldorf.

And that is where our collaboration began. During the next four years the idea for the television gallery gradually took shape, and in the same period the two television exhibitions "Land Art" and "Identifications" were conceived as well as the television projects and video productions. Ideas, events and work culminated, after this comparatively short period of four years, in what was to become the life-work of Gerry Schum.

The concept of the television gallery dates from the autumn of 1968. It was to be a recurrent feature within the context of television, with one or two exhibitions a year. Until then television had provided (as it still does) a source of visual information (as an extension and complement to radio information) about developments in the field of art; the artists whose work was presented in this way were usually already part of the establishment because they had already had exhibitions of their work.

Besides, the presentation of the exhibited work was usually adjusted to the format of television. Television, however, is especially suited for communicating with an entire population, and so Schum thought this potential could be used to give really up-to-date information, at an early stage, about the latest developments in art. Television could take over the function of the art galleries: it could discover young artists, show their work and give them publicity. And it could help to establish an optimal relationship between the making of art and its distribution. It was not the intention to present art in a documentary context, i.e. not to show filmed events in the world of art — what was much more important was to bridge the gap between event and medium, so that a new art-form could evolve. The idea appealed to a

et le medium pour qu'une nouvelle forme d'art émerge. Beaucoup d'artistes, jeunes pour la plupart, furent attirés par l'idée et intéressés par les possibilités du film qui pourrait rendre visible un processus en utilisant le facteur temps et des images séquentielles. Les œuvres qui furent prises en considération furent celles qui devaient leur existence à la représentation d'un objet original par le truchement des caractéristiques particulières d'une technique particulière de reproduction (par exemple, Land Art (L'Art de la Terre) de Jan Dibbet) et celles qui n'existent que pour la durée de leur reproduction par la télévision (par exemple, Land Art de Richard Long). Nous pensions que les œuvres qui venaient à exister de cette manière — pour rendre les choses plus simples, nous les appelâmes «objets» — ne devaient pas être considérées comme œuvres d'art uniques et gardées dans des collections privées, ni comme des duplicata en éditions limitées dans plusieurs collections privées: il fallait qu'il fût possible d'apprécier ces objets par le truchement de la télévision. Pour Gerry Schum, cette idée amenait une solution espérée aux problèmes compliqués des transactions du marché de l'art avec lesquels il s'était familiarisés quand il travaillait sur *Konsumkunst-Kunstkonsum*.

L'idée de la galerie télévisée telle que formulée dans l'introduction à Land Art par Schum, fut réalisée une fois seulement sous sa forme authentique et face à l'opposition des gens du milieu de la télévision: cela s'appelait Land Art (l'Art de la Terre). En ce qui nous concernait, il y avait deux conditions essentielles à une telle réalisation: les éléments de galerie et de télévision devaient être présents tous les deux à la fois, abstraitement et concrètement. Un studio de Sender Freies Berlin fut converti en galerie pour l'occasion, avec des écrans de contrôle le long des murs, et une avant-première fut organisée pour un certain nombre d'invités intéressés à l'art. Il y eut des discours avant que les objets ne fussent montrés: cette situation de galerie fut enregistrée sur video, pour servir de cadre à l'émission, et montée par sections, précédant et suivant l'exposition Land Art. Les noms des artistes et les titres de leurs œuvres apparurent sur l'écran, non pas comme cela se fait d'habitude en surimposition, mais seuls, avant que les œuvres exposées ne fussent présentées, sans commentaire verbal *simultané*, étant donné que deux présentations enregistrées à l'avance avaient été faites avant le début du film. Et c'est à ce moment-là, avant même le début de l'émission, que le conflit éclata. La télévision a créé ses propres lois, et ces lois laissent très peu de latitude pour accommoder des facteurs spécifiques aux galeries d'art. Les dirigeants de la télévision insistèrent pour que nous ajoutions un commentaire supplémentaire, une sorte d'introduction, pendant toute l'émission; si nous n'acceptons pas, la série serait annulée. Nous fîmes remarquer que nous avions déjà inclus deux discours d'introduction au sujet de l'idée d'une galerie télévisée et au sujet de l'émission elle-même, qu'un catalogue, au sujet de Land Art devait servir de source d'informations supplémentaires et que nous n'avions aucunement l'intention de faire d'autres changements au film.

Etant donné que tout ce qui se passe sur un écran de télévision est en deux dimensions, cette sorte d'art, ainsi

number of artists, mostly young, and already interested in the possibilities of film for the purpose of making visible a process by means of the time factor and sequential images. The works that came into consideration were those that owed their existence to the representation of an original object by means of the specific characteristics of a specific reproductive technique (e.g. Jan Dibbets' Land Art) and those works that exist only for the duration of reproduction via television (e.g. Richard Long's Land Art). We felt that the works that came into being in this way — for convenience's sake we called them "objects" — should not be kept as unique works of art in private collections, nor as multiples in limited editions in more than one private collection: it had to be possible to experience these objects by means of television. For Gerry Schum this idea provided a welcome solution to the complicated problems of dealings on the art market which he had become so familiar with when he was working on *Konsumkunst-Kunstkonsum*.

The television gallery idea as formulated in Schum's "Land Art" introduction was realized only once in its authentic form, and in the face of opposition from television circles: it was entitled "Land Art". For us there were two essential prerequisites for such a realization: the elements of gallery and television had to be present, both abstractly and concretely. A studio of Sender Freies Berlin was converted into a gallery for the occasion, with monitors along the walls, and a preview was organised, prior to the actual transmission, for a number of guests who were interested in art. Opening speeches were held before showing the objects: this gallery situation was recorded on video to provide a gallery framework, and mounted in sections preceding and following the "Land Art" television exhibition. The names and titles of the artists and their work appeared on the screen, not in the usual manner of superimposition over the film, but singly, prior to the showing of the exhibits which were presented without *simultaneous* verbal commentary, since two spoken prerecorded introductions in the studio had been given before the film started.

And right here, i.e. before the actual broadcast even took place, is where the conflict started. Television has created its own set of laws, and those laws allow very little scope for specific art-gallery factors. The broadcasting organisation insisted that we add an extra commentary by way of introduction in the whole broadcast; if we did not comply the series would have to be discontinued.

We pointed out that we had already included two introductory speeches about the ideas underlying the television gallery and the content of the broadcast itself, that a catalogue was to be devoted to "Land Art" which would serve as an extensive source of information, and we refused to make any further alterations in the film.

Since everything that happens on the television screen is two-dimensional, this kind of art, as well as the commentary upon it, would also have to be adapted to these two dimensions. In a three-dimensional gallery space, with works of art exhibited on the walls, the works can be observed for as long as the viewer wants, from any

que le commentaire la concernant, devaient aussi être adaptés à ces deux dimensions. Dans une galerie d'art, où il y a trois dimensions, des œuvres d'art aux murs, on peut observer les œuvres aussi longtemps qu'on le souhaite, sous n'importe quel angle, tandis qu'on peut choisir de ne pas écouter un commentaire offert. S'il fallait qu'une situation parallèle fût créée à l'écran, les commentaires devaient ou précéder ou suivre la présentation de l'exposition. Les gens de la télévision ne comprenaient pas nos arguments. A la fin, le film fut montré tel quel mais la galerie télévisée, en tant que série, fut interrompue.

La différence entre l'évaluation positive du public et l'attitude négative de Sender Freies Berlin, ou plutôt de la télévision en général, fut remarquable. Après cette première émission, aucune autre occasion ne nous fut donnée de faire quelque chose à la télévision dans le cadre de la galerie télévisée.

C'est la ville de Hannover qui nous demanda de faire *Identifications*; ce projet devait faire partie du programme d'art dans la rue auquel ils se consacraient à ce moment-là. Le Südwestfunk, qui prit l'émission en charge, ne paya que des droits d'auteur.

En 1969, c'est-à-dire entre la diffusion de Land Art et celle d'*Identifications*, Schum dit: «Il semblerait bien que la télévision, grâce au film et plus encore au système de communication, soit le medium par excellence pour servir l'art visuel, de même que la presse et les publications servent la littérature, et l'industrie du disque la musique.» Ces mots, *il semblerait bien*, en disent long sur nos propres doutes concernant l'acceptation de ce point de vue par la télévision, d'autant plus que le succès de Land Art ne nous apporta aucune autre commission. Les seules exceptions furent les projets télévisés *Self Burial* (Auto-enterrément) de Keith Arnatt et *TV as a Fireplace* (La Télévision-cheminée) de Jan Dibbets. Ces œuvres furent réalisées grâce au West Deutsche Rundfunk III, un réseau de diffusion qui, à ce moment-là, était encore intéressé par les expériences et qui, en conséquence, avait une réputation considérable dans les cercles artistiques. Nos contacts avec cet organisme prouvèrent qu'il était certainement possible d'unir avant-garde et télévision — ne serait-ce que par un réseau de diffusion régional dans ce cas — sans rencontrer les problèmes de forme et de contenu que nous avions eus pour la diffusion précédente de Land Art. Après la diffusion d'*Identifications* (et l'interruption de la série de la galerie télévisée), nous n'eûmes plus l'occasion de travailler avec la télévision malgré nos tentatives répétées. Le principal argument des responsables de la télévision était que notre travail était incompréhensible au public et que nous voulions confronter un auditoire sans préparation aucune par des exposés explicatifs à des choses qu'il ne comprenait pas et qui provoquaient une certaine agression. Mais puisque les responsables de la télévision n'avaient fait absolument aucun effort pendant toutes ces années pour encourager une compréhension des mouvements d'avant-garde contemporains, ce n'était sûrement pas notre faute. La faute était la leur.

Nous pensions simplement qu'il aurait dû y avoir possibilité de voir de l'art à la télévision de telle manière que les gens vivant dans des régions où il se passait peu de

desired angle, while he can choose not to listen to any spoken commentary that may be offered. If a parallel situation is to be created on the screen all commentaries must therefore either precede or follow the presentation of the exhibit. The television people, however, did not see our point. The film was, in the end, broadcast in unaltered form, but the television gallery as a series was discontinued.

The positive evaluation of the film by the public was in shrill contrast to the negative attitude of Sender Freies Berlin, or rather of television in general. After this first broadcast we were not given another opportunity of doing something in the context of the television gallery.

The assignment to make "Identifications" came from the city of Hannover; this project was to be part of the street-art programme they were involved in at the time. The Südwestfunk, which took over the broadcast, only paid a royalty.

In 1969, i.e. between the transmission of "Land Art" and "Identification", Schum said: "television would seem, thanks to the medium of film and even more to the communication system, to be eminently suited to serve visual art in the same way the press and publishing serve literature and the gramophone industry serves music". The words *would seem* say quite a lot about our own doubts whether the television companies would agree with this view, the more so since the success of "Land Art" did not get us more assignments. The only exceptions were the TV projects *Self-Burial* by Keith Arnatt and *TV as a Fireplace* by Jan Dibbets.

These works were realized thanks to the West Deutsche Rundfunk III, a broadcasting organisation which was still interested in experiments at that time, and which therefore enjoyed a considerable reputation in art circles. Our contacts with that organisation proved to us that it was certainly possible to link avant garde art and television — albeit via a regional broadcasting network in this case — without the problems concerning form and content that had arisen in the earlier transmission of "Land Art". After the transmission of "Identifications" (and the discontinuation of the television gallery series) we had no more possibilities of working with television, in spite of repeated attempts on our part. The main argument put forward by the television people was that our work was incomprehensible to the public, and that we wanted to confront an audience wholly unprepared by explanatory statements with things which it did not understand, and which evoked a certain amount of aggression. But since television makers had made no attempt whatsoever in all those years to foster any understanding of contemporary avant-garde movements, this was hardly our fault. It was the fault of television itself.

We simply thought that the *possibility* of looking at art on television should exist, so that people who happened to live in regions where little was happening in the way of modern art would not be at a disadvantage. However, we did not want to give in so easily to the objections that had been voiced against the "Identifications" film, so we proposed — since our television system unfortunately precludes the kind of direct communication

choses dans le domaine de l'art moderne ne fussent pas désavantagés. De toute manière, nous n'étions pas prêts à céder devant les objections que le film *Identifications* savait soulevées et proposèrent — puisque notre système de télévision exclut malheureusement la sorte de communication directe qu'on trouve dans les galeries d'art — que l'organisme de diffusion consacra l'un de ses programmes sur l'art à *Identifications* pour permettre ainsi à un certain nombre de personnes ayant des opinions divergentes de participer à une discussion. La discussion proposée fut rejetée, mais le Hessische Rundfunk accepta de montrer des extraits des productions accompagnés d'un commentaire parlé. On nous demanda de soumettre le matériel filmé pour que des extraits puissent être choisis. Quand, en fin de compte, le Hessische Rundfunk transmit le programme, nous nous trouvâmes en train de regarder un exemple typique de manipulation par la télévision. L'œuvre de Ruthenbeck et celle de Rinke avaient été choisies. Un film, contribution de Ruthenbeck, qui le montrait en train d'arracher des feuilles de papier d'un bloc, de les froisser et de les jeter par terre, fut interrompu par des images intercalées d'une dactylo froissant des feuilles de papier carbone et les jetant par terre, dans un bureau. L'œuvre de Rinke avait été mêlée à des prises de vue montrant un fermier qui vidait un seau sur un tas de fumier. Nous ne pouvions comprendre cette approche de l'art et de la discussion au sujet de l'art: cela revenait à découper des morceaux et à les remplacer au hasard par des bandes de papier.

Il semblait qu'un commentaire parlé accompagnant l'image sur l'écran n'avait pas été considéré comme assez critique; il fallait que l'art fût détruit. La télévision, en tant que médium des masses, se réfugia derrière les clichés du genre «mes propres enfants auraient pu faire ça» et faillit totalement à ses engagements d'entrer dans un dialogue qualificatif avec l'art. Non seulement les tentatives d'organiser régulièrement des émissions d'art d'avant-garde à la télévision n'aboutirent à rien mais le médium lui-même se montra incapable de discuter du sujet dans des termes acceptables.

Nous étions si découragés que nous louâmes une galerie à Düsseldorf pour montrer des productions sur des écrans de contrôle. Les visiteurs de la galerie pouvaient voir des productions vidéo qui avaient été faites depuis 1970. Les idées de Gerry Schum concernant l'art étaient directement opposées aux lois gouvernant le marché de l'art, mais à partir de ce moment, il dut se soumettre à ces lois. La concession qu'il fit devant la nouvelle situation consista à produire des objets vidéo en éditions limitées, accompagnés parfois de certificats sans rapport avec l'œuvre véritable. La seule possibilité pour distribuer les projets sur une plus grande échelle était de collaborer avec les instituts d'art et les musées. Etant donné que peu d'instituts ont l'équipement nécessaire, la distribution continua à poser des problèmes.

Par sa participation à de longs métrages puis à des films au sujet de l'art et finalement à des films réalisés par des artistes, Gerry Schum comprit que la distribution de ces œuvres n'était pas directement proportionnelle à l'importance du contenu — en fait que c'était tout à fait le contraire. La diffusion de ses premiers films n'aurait

that exists in art galleries — that the broadcasting organisation should devote one of its programmes about art to the "Identification", thereby allowing a number of people with divergent opinions to take part in a discussion. The proposed discussion was rejected, but the Hessische Rundfunk did agree to show fragments of the production, with a spoken commentary. We were asked to submit the film material so that fragments might be selected. When the Hessische Rundfunk eventually transmitted the programme we found ourselves watching a typical example of manipulation by television. The work of Ruthenbeck and Rinke had been selected for showing. Ruthenbeck's contribution, a film showing him tearing off sheets of paper from a pad, crumpling them up and throwing them on the floor, was interspersed with images of a typist crumpling up sheets of carbon paper and throwing them on the floor in an office. Rinke's work had been mixed with shots of a farmer emptying a bucket on a dung-heap. This approach to art and to the discussion of art was completely incomprehensible to us: it was like slashing a work of art, throwing most of the pieces away, and replacing them by random strips of paper.

Apparently a spoken commentary accompanying the picture on the screen was not considered critical enough, the art had to be literally destroyed. Television as a mass medium took refuge in clichés like "my own kids could have done that", and failed totally in its commitment to enter into a qualifying dialogue with art. Not only did the attempts to organise regular broadcasts of avant garde art via television come to nothing, also the medium itself proved incapable of discussing the subject in acceptable terms.

We were so discouraged that we rented a gallery in Düsseldorf where we could show the productions on monitors.

The video productions which had originated from the end of 1970 onwards could be viewed here by visitors to the gallery. Gerry Schum's ideas about art were in direct opposition to the laws governing the art market and trade, but from then on he had to submit to those laws. The concession he made to the new situation consisted of producing video objects in limited editions, sometimes accompanied by certificates unconnected with the actual works. The only possibility of distributing the projects on a larger scale was collaboration with art institutes and museums. Since few institutes have the necessary equipment, distribution continued to pose problems.

Through his involvement in feature films, then in films about art, and finally in artists' films, Gerry Schum had experienced that the distribution of these works was not directly proportional to the importance of the content — quite the opposite, in fact. His early films would have presented no problems as far as broadcasting on television was concerned, while he could only show the video projects of 1970-72 in the Düsseldorf gallery. As far as distribution was concerned the gallery situation was a cul-de-sac, much to Schum's regret. For it was the avant-gardist content, style and concept of his work that barred the doors of the television studios against him

posé aucun problème mais les projets vidéo de 1970-72 ne pouvaient être montrés que dans la galerie de Düsseldorf. Du point de vue de la distribution, la galerie était un cul-de-sac, ce que regrettait Schum. C'était le contenu d'avant-garde, le style et le concept de son travail qui, à maintes reprises, lui fermaient les portes des studios de télévision, la distribution au grand public étant ainsi exclue.

Ursula Wevers
Janvier 1, 1979

Traduction par Gérard Bourlier

time and again, thus precluding distribution among the masses.

Ursula Wevers
January 1, 1979